ESTUDOS LITERÁRIOS

Cidade de Deus: paranóia e caos na narrativa contemporânea

Aciomar Fernandes de Oliveira
UFMG

Desdobrando-se da modernidade à pós modernidade, a literatura da fragmentação e da busca de sentido impõe-se ante à amplíssima variedade do mundo da tecnologia e de tantas outras novidades que paradoxalmente trazem tantas facilidades e dificuldades ao homem. Um homem que tenta situar-se ante à fluidez dos conceitos e à desconstrução de tudo o que parecia até então inquestionável. A literatura da fragmentação é pois aquela que funciona como espaço de dispersão, da não linealidade através da pluralidade de centros, e que cede espaço à voz dos excluídos e marginalizados. Os romances do século XX colocam em xeque os limites da representação. Esta literatura questiona até que ponto a linguagem consegue representar o real e se confirma como instância da invenção, em que o real não pode ser apreendido pelo sentido. Há sempre algo que é impossível de ser dito, e a linguagem não reproduz, mas constrói uma imagem do real, uma vez que já está contaminada pela subjetividade. Produzindo a ficção do real. A busca de sentido para a vida é uma das marcas em narrativas contemporâneas e acaba por fornecer instrumentos para interpretar o mundo; e conforme diria Lévi Strauss (1998) proporcionam a possibilidade de reduzir um nível de realidade a um outro nível, na incansável procura pela compreensão mais ampla da vida e aprofundamento do conhecimento. A literatura permite uma certa mediação entre visão utópica e realidade ou como em *Cidade de Deus* de Paulo Lins, entre ficção e memória. Ainda que essa literatura seja por um lado o espaço da crise da representação do real, na esfera das tensões e do jogo das escrituras que já antevia Roland Barthes. É por isso, creio, que Blanchot (2005) ousa dizer que "a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada." Numa desconcertante dialética de ir e vir para fora e para dentro de si mesma. No momento da criação a literatura deixa de ser coerente e passa ao universo da dispersão, da fragmentação. O escritor

é o ser que vive no limiar tenso da busca que põe todas as coisas sob suspeitas; até mesmo a escrita, nada é ingênuo. Assim conforme observou Roland Barthes deixou-se para traz a escrita inocente e nos é apresentada a proposição de que para escrever é preciso antes deixar de escrever; é necessário antes desconstruir para posteriormente construir. A narrativa contemporânea também é o espaço da experiência, em que se dá voz à alteridade e aos marginalizados.

Cidade de Deus, de Paulo Lins é um romance que dá voz a personagens que estão dispersos em vários graus de exclusão. Exclusão que se mostra como o elemento caótico dessa narrativa, fragmentada inicialmente nos flashes de vida dos personagens. A concepção rizomática descrita por Delleuze, (1997) resulta na ruptura com a unidade de centro e a linealidade na narrativa para dar lugar à pluralidade de centros numa fragmentação da estrutura narrativa. O romance se divide em três partes principais : a história do cabeleira, a história do Zé Bonito e a história de Miudo. (Este último será alvo de algumas considerações mais específicas e pertinentes a esse trabalho.) Num exílio marcado pela violência e pela ausência de políticas públicas. A violência envolve a todos e é paradoxalmente um elemento que estabelece vínculo e que reforça a exclusão e a fragmentação social. A realidade é uma verdade que está fora do personagem, ele se esbarra nela.

No seguinte preâmbulo, narrado em terceira pessoa, apresenta-se a evocação do passado através da memória de Busca-Pé. Estabelece-se o contraponto entre a saudade do personagem de uma convivência mais amistosa com a natureza e com o meio social, na infância, e a consciência gradativa dos contrastes sociais e privações que sempre estiveram presentes em sua vida: "*Tentou se lembrar das alegrias pueris que morreram, uma a uma, a cada topada que dera na realidade, a cada dia de fome que ficara para trás* (LINS, 1997, p. 12). O devaneio, embalado pelo efeito da "marijuana", é interrompido pela constatação de que o rio, a seus pés, avermelhara: indício de que mais um homem morto havia sido lançado nas águas, perto do conjunto habitacional e que uma guerra, há muito deflagrada, continuava." A certeza da proximidade da violência instala a sensação de medo generalizado, uma espécie de estado paranóico. É a essa sensação de desespero e desamparo, a esse estado de violência provocado pelo deslocamento e pela deterioração da vida na CDD, que eu chamo de estado paranóico.

> Busca-Pé chegou em casa com medo do vento, da rua, da chuva, do seu skate, do mais simples objeto, tudo lhe parecia perigoso. Ajoelhou-se diante da cama, jogou a cabeça no colchão, as mãos sobre ela, e numa súplica infinita pediu a Exu que fosse lá avisar a Oxalá que um dos seus filhos tinha a sensação de estar desesperado para sempre. (LINS,1997, p. 15).

A *paranóia é vivida no trecho acima através do medo, da suspeita, da insegurança constante e do medo da morte, que está em cada esquina da Cidade de Deus.* Importante observar, neste preâmbulo, que a proximidade da morte espanta o personagem embora esta parecesse corriqueira em sua experiência: e o medo toma proporções irracionais, fora da consideração quanto a circunstâncias concretas. A exposição visceral da própria exclusão social vem marcada de forma explícita na narrativa.

> Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra-d'água inocente, risos líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos dos portugueses e da escravatura pisaram. (LINS,1997, p. 16)

O trecho a seguir denota um cenário de caos social e de contradições que tentariam coabitar num mesmo espaço que é a Cidade de Deus.

> Os novos moradores, levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros (...)/ E, depois, de uma longa enumeração, inicia-se a dramatização do cotidiano daquela comunidade: "Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinqüenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes." (LINS,1997, p. 18)

Na narrativa de *Cidade de Deus* encontram-se desde a recorrência à ficção hiper-realista de Rubem Fonseca, que já escrevera um conto homônimo, até mesmo a uma paródia do êxodo para a terra prometida das narrativas bíblicas. A narrativa realiza um exercício na tentativa de romper com as fronteiras entre o real e a representação literária. Para

ater-se ao niilismo imanente das contradições da pós-modernidade, as relações entre os personagens não são apenas as possíveis mas, as necessárias ao contexto de individualismo e desconfiança que põe em xeque todas as possibilidades de convívio; criando rupturas sociais que não podem ser facilmente restauradas.

De acordo com Homi Bhabha (1998), quanto mais o sujeito seja lançado à margem do social, maior é a evidência de uma singularidade individual. De modo que a tensão entre a lei e a ordem pode produzir a sociedade disciplinadora ou pastoral. Considero a condição singular dos policiais na Cidade de Deus que, embora representantes do Estado, vivem no limiar tenso entre lei, ordem e seus opostos. Especificamente por estes policiais prefigurarem um embate entre alteridades em confronto. De forma que representam uma terceira via que constitui-se no campo da negociação entre um extremo e outro. É uma instância de resistência da dialética da malandragem (DAMATTA, 1990) em contraponto à dialética da criminalidade que encontra seu auge na Cidade de Deus. A dialética da malandragem representa a possibilidade da negociação, do artifício, enquanto a dialética da marginalidade só permite a satisfação dos desejos e objetivos através da imposição de força e violência. Pensando na Civilidade dissimulada, conforme Bhabha (1998), todo esse sistema pode ser lido como resquício do colonialismo.

O início da 2ª metade do século XX instaura um tempo marcado pelo surgimento de discursos ou falácias de aniquilamento: o aniquilamento da obra de arte, da narrativa, do autor, etc. O conflito de identidades que tentam se estabelecer em meio ao contexto contemporâneo de destruição e de genocídio, marcado memorialmente pelo holocausto, expõe as vísceras de uma sociedade sob um tenso convívio entre as alteridades. Ou ainda, a incapacidade do indivíduo de lidar com os problemas que advém das lacunas históricas que conduzem à fragilidade ou a impossibilidade de construção ou desvelamento das memórias étnicas. O que permite uma leitura do Romance como uma micro versão do holocausto. A fragmentação narrativa, nesse ínterim amplia o escopo da fragmentação do próprio sujeito na sociedade moderna. O isolamento da Cidade de Deus é um espectro da alienação em que vivem as minorias e ainda, da própria falência residual do capitalismo e da metrópole em proporcionar o convívio das alteridades.

O enredo do romance *Cidade de Deus* é marcado por uma seqüência de cenas de agressões que capturam o leitor numa rede

de significações da violência e da exclusão tão presentes de forma contundente na sociedade contemporânea. As cenas de violência presentes são uma tentativa de mobilizar, de sacudir o leitor para outra forma de violência que vai influenciar na constituição dessa paranóia; é a violência simbólica através da homogeneização cultural e da cultura do efêmero, que comprime o sujeito, e aparece em alguns excertos como o que mostra o deslocamento dos cocotas à zona sul para compras e a sua preocupação em estar atualizados com a moda pelo uso das roupas de *grife* e a onda dos "*dancing days*" em supressão aos bailes de "*rock and roll"*. As cenas de crimes que envolvem um personagem são imediatamente seguidas de relatos de sua vida cotidiana possibilitando ao leitor a inserção numa cena ampla de formação de sentidos da realidade social. (LINS,1997, p. 316, 372, 470)

A evidência do processo de marginalização presente na narrativa funciona como denúncia do desvirtuamento do projeto iluminista em que se supõe a possibilidade de que todos usufruam dos bens culturais e da ciência, conforme Lyotard (1996). No caso da *Cidade de Deus*, a única perspectiva de se usufruir dos bens de consumo propostos parecia vir através do tráfico, que fornecia o dinheiro para realização dessas conquistas. O abismo imposto entre o indivíduo e a consecução de seus objetivos é em geral apresentado como causa de muitas frustrações, ressentimentos profundos e revoltas. A criminalidade em *Cidade de Deus* é resultado do abandono, pois de acordo com Hélio Pellegrino (1984), em *Psicanálise da criminalidade Brasileira*, a criminalidade é um sintoma de uma patologia social, é o efeito de uma estrutura social debilitada e excludente. Por analogia a violência narrada é constitutiva de um elemento anestésico e alienante, onde os sujeitos nela imersos, dela se valem como moeda de troca, ou como instância de negociação de valores em disputa. Muito embora, esses sujeitos não se dêem conta das verdadeiras causas da guerra em que se encontram mergulhados. Os sujeitos de *Cidade de Deus* são envolvidos numa luta pelo poder na realidade de um sistema que os oprime e exclui, mas que não deixa de representar um referente.

A paranóia contemporânea, marcada no romance de Paulo Lins, não se resume ao sentido patológico inscrito na psicanálise mas, sim a um componente social de repercussões psíquicas que se articula com vistas à força do fluxo e da instabilidade das contradições que impelem o sujeito na busca pelo sentido das coisas, ainda que paradoxalmente o

comprimam na alienação, outro fenômeno amplamente visto e discutido na modernidade tardia. Paranóia de indivíduos que vivem numa espiral infinita, termo usado por Bachelard (2006), em A Poética do Espaço. A paranóia fundamenta um sentimento de estranhamento e desconfiança de natureza narcísica em relação ao outro. A *Cidade de Deus* é o espaço em que se dá a perseguição de um objetivo primordial que é o poder. É o que ocorre com os personagens Zé Miúdo e Dinho que almejam a liderança e além disso o reconhecimento diante da comunidade e de seus comparsas. Por outro lado personagens como Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo são perseguidos pela natureza regressiva que já se apresenta em seus nomes através de diminutivos, querendo simbolizar a estática ou o pequeno desenvolvimento do próprio personagem. Quanto mais avançam na narrativa percebe-se a decadência dos tais personagens.

A narrativa de *Cidade de Deus* parodia as narrativas bíblicas judaico-cristãs, enquanto inscreve a perspectiva de uma terra prometida, uma nova Canaã irrealizável; e estabelece o drama de uma eterna transição, um eterno agora. A busca pelo poder é que estabelece esse eterno agora pela violência que resulta numa paranóia para o personagem Buscapé. De acordo com Bakhtin (1998) está na natureza do romance, o apropriar-se de outros gêneros, subvertendo-os e destruindo-os. O sofrimento das personagens é posto por "espetáculo aos deuses". O paraíso marginal da *Cidade de Deus* instaura um inferno na terra. A percepção da realidade se dá pela alternância entre caos e ordem. A maior tendência a uma desorganização não assinala qualquer possibilidade de transformação ou redenção, mas sim de manutenção do caos. Uma perturbação mnemônica do que está posto em Heterotanatografia de Julio Garcia Pessanha (2000), onde vemos a realidade questionada e tratada como a "Grande Falcatrua" que condena à morte determinados sujeitos e somente possibilita a existência de outros. Ou seja, a noção de que há alguns sujeitos possíveis a um dado lugar de enunciação. A *Cidade de Deus* propicia o surgimento do redentor paranóico, Zé Miúdo. Os atos desse redentor controverso, constituem uma estranha lógica pela qual ele ordena politicamente a comunidade, estabelecendo leis que garantem uma relativa paz, ainda que por meio de uma justiça implacável que de alguma forma lembra o Deus bíblico do antigo testamento com o verticalismo de poder referendando a insolvência do pacto com o outro. Os protagonistas dessa trama irão enfrentar o mar vermelho com o sangue de muitos dos

"outros", sem ao menos se dar conta da guerra em que estão mergulhados. Numa travessia que ao final não garante qualquer redenção.

Na *Cidade de Deus* não existe a lei ou "palavra" de Deus e sim a lei do cão e a palavra do homem, metonimizada na bala. A palavra como última instância de negociação. "Falha a fala, fala a bala". A força da oralidade só é quebrada pelo impacto da bala. Distante da cidade maravilhosa e "letrada", a barbárie toma novos sentidos como resultante de um velho projeto de disposição da colônia a serviço da metrópole. Ainda que distante da cidade letrada de Angel Rama (1976), a Cidade de Deus seja praticamente relegada ao esquecimento. O caos e a ordem dependem da palavra e da bala, que são ao mesmo tempo, os elementos de coesão e ruptura dessa cidade desfigurada. Por outro lado a pluralidade de sujeitos dá lugar à religiosidade africana que dissolve a natureza monológica da discursividade cristã, numa espécie de épica dos excluídos, com Exus e Pombagiras, que dialogam com alguns dos personagens. A narrativa em *Cidade de Deus* é caótica não apenas do ponto de vista da polifonia instaurada no confronto e na dispersão de inúmeros personagens mas, também pela introdução de uma linguagem poética, no jogo das antíteses, em meio ao coloquialismo da Cidade de Deus, conforme se observa no trecho abaixo:

> ...A chuva tomou novo impulso, seus pingos ricocheteavam nos telhados como rajada de metralhadora. A água lavou as manchas de sangue na beira do rio, apagou as velas em torno do corpo de César Veneno. – Mas não tem importância, tudo o que vem do céu é sagrado! – Disse depois de rezar um terço e desistir de manter as velas acesas. E, mais que tudo, as águas desceram para chorar por Buscapé e Barbantinho. (LINS, 1997)

Apresenta-se o paradigma heróico da *Cidade de Deus* e a resignação de seus protagonistas ante o jogo dos Deuses. A trajetória de cada personagem é o seu destino. A fragmentação na estrutura narrativa, as rápidas travessias de um episódio a outro, demonstram que a velocidade é, nas palavras de Silviano Santiago [ca.1998]: "a qualidade por excelência da modernidade". Velocidade que comprime o tempo e impede que o sujeito pós-moderno dê conta dos acontecimentos e se

situe. Consequentemente a narrativa sobre a *Cidade de Deus* (CDD) é a metáfora da eternidade fragmentada, da transitividade inconclusa.

Referências

AMORETTI, R. *Bases para a leitura da violência.* In: _____ (Org.). *Psicanálise e violência*. Petrópolis: Vozes, 1992.

BACHELARD, Gaston. *Poéticas do Espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Ed. Cultrix,1989. (Título original: Leçon. Paris: Editions du Seuil, 1978).

BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.1981.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Ed. Loyola. 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Minuit,1975.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrênia.* Rio de Janeiro: Editora 4, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Estados da alma da psicanálise: o impossível para além da soberana crueldade*. São Paulo: Escuta Editora, 2001.

GAGNEBIN, J.Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*: Romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LYOTARD, Jean François. *La Condition Post-Moderne*. Paris: Minuit, 1979.

PELEGRINO, Hélio. Psicanálise da criminalidade brasileira. *Folha de São Paulo,* São Paulo. Folhetim. Fotocopiado.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, [s.d.].

Memórias da violência: Brasil, América Latina e suas alteridades urbanas em *Cidade de Deus* e em *O Rei de Havana*

Adélcio de Sousa Cruz
Doutorando – Bolsista CNPq/NEIA/UFMG

O meu objetivo é tratar das alteridades urbanas apontadas nos textos contemporâneos. Por que escolha pela subjetividade presente na urbe, seja ela qual for? O motivo não é ocasional, pois é justamente aí, em nome da modernidade, do progresso e agora da globalização que se impõe o peso do esquecimento e do silêncio sobre alteridades muito bem demarcadas. Nada por aqui, no Terceiro Mundo, ocorre por obra do mero acaso. A desigualdade arquitetada e a exclusão cirurgicamente trabalhada se defrontam, entretanto, com personagens como os que saltam das páginas das narrativas contemporâneas de Paulo Lins, Ferréz, Conceição Evaristo, Fernando Bonassi e mesmo Patrícia Melo.

Tais escritores não tratam, no entanto, da derrota impingida pelos regimes autoritários latino-americanos à esquerda – que apenas recentemente chegou ao poder via eleições – e sim das "vozes-mulheres", da conturbada fala do subúrbio, em que segundo a narrativa de *Cidade de Deus*, lugar em que "falha a fala, fala a bala". Porém, ao cruzarmos com o texto do cubano Pedro Juan Guitiérrez a bala deixa em seu lugar a construção de personagens pelo narrador: da mesma maneira que muitos autores brasileiros, este narrador incorpora todo tipo de preconceito presente na sociedade de Cuba, bem como na América Latina desde a "cena primordial" (CORNEJO POLAR, 2000, p. 81). A escrita institui-se aqui através da violência e raramente tem abandonado este confortável ponto de vista – caso se mire a partir da ótica das elites latino-americanas, e nelas incluo a brasileira "elite branca e perversa" (CARTA, 2006, p. 20). Violência aqui se equivale à letra...

As "vozes minoritárias" re-escrevem a literatura – e conseqüentemente fornecem munição aos historiadores – ao narrarem a realidade e o passado a partir de outro ponto de vista, ao provocarem ruídos na escrita sobre a página endereçada, não raramente, aos brancos. E não adianta mais o argumento sobre a impossibilidade de se afirmar

quem é branco por estas bandas, basta olhar em direção aos lugares bastante específicos, àqueles locais da cidadania, em que as pessoas não são reificadas nem invisíveis...

Feito o intróito ao polêmico tema, partirei do texto de Sílvia Molloy (2003) e de Márcio Selligmann-Silva (2005) para pensar tanto o "lugar da memória" quanto o "local da diferença" como estatuto do texto literário contemporâneo. Ao que parecem apontar tais textos, este "lugar" e este "local" demarcam suas fronteiras e se mesclam no corpo da alteridade e, subseqüentemente na escrita produzida sobre ou por esta mesma subjetividade "minoritária". Penso ainda que, tais textos possibilitem uma leitura de América Latina, incluída aí a noção de pertencimento do Brasil a este território literário, a partir de uma escrita "plural" – repleta de "vozes minoritárias", feminina, afro-brasileira, latino-americana (América do Sul), para citar três exemplos – que se afirme como contraponto ao modelo da estética ocidentalizante do cânone literário.

Cabe antes, uma definição inicial de um conceito que será utilizado neste texto crítico: *corpos-personagens*. Ele refere-se às mais diversas alteridades que são utilizadas, representadas, recriadas até nos textos narrativos, contemporâneos em especial. A idéia deste conceito surgiu a partir da percepção de que quando a violência surge num texto literário, seja como recurso estético sob o escopo de mera descrição de cena ou episódio, ela atinge, invariavelmente, aos corpos de alteridades bastante específicas. Esta expressão surgiu ainda da necessidade de incorporar o conceito de "morte social" (PATTERSON, 1982) advindo da antropologia para a literatura. Ao que parece, de acordo com os textos literários que tenho analisado tais corpos esvaziados de suas subjetividades continuam a ser esfacelados, também, nas páginas, muitas vezes indiferentes, da literatura.

Escolhi para análise neste breve ensaio apenas os textos de Paulo Lins e Pedro Juan Gutiérrez. Importante ressaltar o traço comum dos textos: a descrição de uma cena de violência, mesmo quando não se trata de um texto a ser encenado. A necessidade da imagem, ao se tratar ou utilizar a violência, parece se impor à escrita. Talvez, porque seja esta a maneira de proporcionar uma reflexão crítica sobre o modo que a violência se manifesta ao menor sinal de alteridade. A partir destes textos, serão investigados os seguintes aspectos no tocante às narrativas e aos textos de dramaturgia: modos e usos da violência (identificação de metáforas e/ou alegorias); sobre quais personagens esta mesma violência recai; a alteridade e sua inserção/não-inserção na urbe neo-moderna.

I – As máquinas e o silêncio

Inicio apresentando as noções de "lugar" e "espaço", relativas à escrita autobiográfica na América hispânica abordadas por Sílvia Molloy (2003). Estou transpondo aqui conceitos utilizados para analisar uma narrativa que expõe de forma radical as fraturas do espaço urbano e conseqüentemente da memória que se denomina brasileira. O texto de *Cidade de Deus* não deve ser tomado como autobiográfico em sua totalidade. Primeiro, não há somente um fio narrativo e o "espaço", por sua vez, está convertido em vários "lugares". Ao contrário das narrativas que se preocupam com a memória de uma coletividade – como os exemplos expostos por Molloy –, os narradores presentes neste romance são biógrafos não-autorizados. Eles irão revelar histórias que a cidade maior, o Rio de Janeiro, faz tudo para que se tornem invisíveis. O desejo pertencimento àquele grupo não se faz presente na narrativa de Paulo Lins. Da mesma maneira que as personagens de, por exemplo, Plínio Marcos, há o constante desejo de se livrarem daquela condição estanque.

Os *corpos-personagens* presentes na narrativa que recria o condomínio popular da Cidade de Deus (Rio de Janeiro-RJ), parecem sofrer, durante todo o tempo em que decorrem as diversas tramas, de uma constante tensão que os conscientiza da ausência de "lugares protegidos" e "lugares privilegiados" dos quais se poderia "inscrever gestos de restauração comunitária" (MOLLOY, 2003, p. 269). A impossibilidade desta "restauração" esbarra num obstáculo radical: a violência. O deslocamento de corpos que criou o condomínio não respeitou, de maneira alguma, às histórias das comunidades que foram para lá removidas e a narrativa incorporou este aspecto. O condomínio transforma-se, desse modo, na exacerbação do deslocamento das populações pobres e negras em sua maioria, acontecimento que já vinha sendo denunciado por escritores como Lima Barreto, já no início do século XX. A estagnação espaço-econômico-identitária ganha em *Cidade de Deus* contornos extremamente dramáticos, nunca antes alcançados. O número de *corpos-personagens* se multiplica de maneira não vista até então. Vale ainda lembrar que a noção de "deslocamento" proposta no texto de Sílvia Molloy (2003, p. 270) difere radicalmente do ocorrido para que fosse criado o espaço de Cidade de Deus (condomínio). Esse outro "deslocamento" narrado no livro de Paulo Lins tem lugar dentro da mesma cidade e não é feito por um "Ulisses" joyceano apenas.

São corpos das alteridades mais diversas, organizados em famílias – que se separaram – e bandos criminosos que se mesclam, irmanados somente pela necessidade de se sobreporem à violência de outros grupos. A "neofavela de cimento" (LINS, 1997, p. 17) é resultado desse neodeslocamento excludente da neomodernidade. A pletora de outros *corpos-personagens* de Paulo Lins resistem, cada um à sua maneira, à neoexclusão. Resta agora mostrar um dos muitos silêncios provocados pela parada das máquinas na "neofavela".

Ivete Walty (2005, p. 25) retoma a observação de que é impossível a "contenção da diversificação almejada pelo planejamento da cidade moderna", isto é, as alteridades urbanas irão se mostrar, mesmo quando excluídas. Um dos componentes principais desse processo de retomada de visibilidade é, sem dúvida, a violência. O silêncio se impõe após os disparos que atingiram o corpo de Cabeleira:

> Deitou-se bem devagar, sem sentir os movimentos que fazia, tinha uma prolixa certeza de que não sentiria a dor das balas, era uma fotografia já amarelada pelo tempo com aquele sorriso inabalável, aquela esperança da morte ser realmente um descanso para quem se viu obrigado a fazer da paz das coisas um sistemático anúncio de guerra. Aquela mudez diante das perguntas de Touro e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão. (LINS, 1997, p. 202)

O *corpo-personagem* Cabeleira já denota como sua alteridade é fixada por uma característica física, uma metonímia. Longe de defini-lo seu nome, como o de outros personagens, era a ponta de um estranho iceberg: eles eram as superfícies de possibilidades. O fragmento-episódio – assim denomino cada pequena história dentro de outras mais amplas – que relata o fim do marginal se inicia à página 200. A "paz das coisas", então transformada em prenúncio de guerra, se assemelha àquela tranqüilidade presente, momentaneamente, no "olho do furacão". Mas, de modo similar à condição real da tempestade percebe-se que as "paredes" moventes do furacão se deslocam e o "olho" ou centro da tempestade nunca será fixo. São estas paredes que atingem o corpo-personagem, simbolizadas pelas balas da arma do policial Touro.

O silêncio de Cabeleira diante das perguntas remete à sentença capital: "Falha a fala. Fala a bala" (LINS, 1997, p. 23). Esta sentença

se transforma em mote, substituindo-se às vezes a bala por uma lâmina. Em *Cidade de Deus*, as máquinas não produzem outra coisa senão "presuntos". Ali, elas são o revólver calibre 38, a pistola 45 automática, a escopeta calibre 12 e a metralhadora, esta última apelidada por um policial de "xereca" – um dos nomes populares do órgão sexual feminino (LINS, 1997, p. 173). A única coisa que se sobrepõe ao silêncio destas máquinas é o choro das mães. E quanto ao destino da memória de Cabeleira (apelido que advém de uma palavra do gênero feminino), entretanto, restará ao leitor apenas a "mudez" tranqüila que acompanha o *corpo-personagem* no caixão.

II – Av. Amazonas, esquina de Rua Tupis: *Habana vieja* é aqui.

Belo Horizonte, um sábado à noite, caminho pela avenida Amazonas, entre ruas São Paulo e a rua Tupis – o paradoxo modernizante faz com que vias nomeadas como etnias nativas do Brasil se cruzem com os nomes dos estados da federação que as exclui. Bem na confluência da referida avenida com a rua Tupis há um prédio conhecido com a carinhosa alcunha de "Balança, mas não cai". Abandonado há anos, o edifício em ruínas serve de moradia à população que vagueia pelas ruas do centro desta cidade. Curiosamente, este ambiente se encontra dentro do "cordão sanitário" da avenida do Contorno, projetado como fronteira de exclusão dos indesejáveis e das classes perigosas. Caminho desavisado pelo quarteirão, em direção à rua Curitiba e em seguida à avenida Augusto de Lima, carregando uma guitarra, pois fui convidado para uma participação especial na gravação de um novo grupo de *rap* e *Hip Hop*. Bem diante de meus olhar, confuso devido ao astigmatismo e à hipermetropia, materializa-se um casal semelhante ao Rey e sua Magda. Pronto, *Habana vieja* é também esta cidade, como ocorre com tantas outras metrópoles mundo afora.

A sensação de surpresa não foi tão forte, a não ser pelo fato de diferentemente da maioria dos habitantes deste espaço, saber que os integrantes daquele casal possuíam um nome cada, além de seu próprio corpo. Mas encontrava-me em desvantagem se comparado a Pedro Juan Gutiérrez: não conhecia, realmente, seus nomes de registro e não me atrevera a nomeá-los ficcionalmente, nem agora. Por desconhecê-los e não ser ético fingir-lhes dar voz, passo adiante e mergulho no universo presente na narrativa de *O Rei de Havana*.

Corpo Rey ou a escrita da decomposição

A narrativa escrita por Pedro Juan Gutiérrez expõe as fraturas ocultas pelo regime cubano, somando-se, neste aspecto, aos textos de Paulo Lins. Através da exposição radical da alteridade o narrador traz à tona uma incômoda noção: desde o momento em que nascemos, para este mundo, iniciamos nosso processo corporal de decomposição. O corpo-personagem Rey serve aos vermes-palavras do narrador onisciente que, não satisfeito em simplesmente narrar a destruição daquela alteridade, o faz através de imagens. Até aqui, a semelhança aos autores "brasileiros" permanece. Todavia, as semelhanças serão exterminadas na medida em que a trama – ou melhor, não seria a desintegração da mesma? – se desenvolve.

A alteridade atingida neste processo de escrita é representada de forma semelhante a autores brasileiros do século XIX: José de Alencar em *O demônio familiar*; Aluísio Azevedo em *O Cortiço*, *O homem*; Adolfo Caminha em *O bom crioulo*. Caso estenda a lista para o século XX amplia-se o número de representações como aquelas presentes no livro do escritor cubano. A alteridade "decomposta" é sempre a mesma: negros e descendentes, mulheres, homossexuais e o termo-valise "pobres". Cada uma destas alteridades, no entanto, como já mostramos anteriormente, não surgem desacompanhadas e sua complexidade aumenta a medida em que se possa identificar suas "parcerias". As mais nefastas, caso seja possível chamá-las assim, são aquelas em que não há escolha dos *corpos-personagens* e, muito menos, por parte dos corpos de carne e osso. Um dos exemplos mais paradoxais da narrativa expõe a fratura provocada pelo racismo nas Américas, a face latina e a brasileira em especial:

> Rey às vezes saía de noite na cobertura, olhava para o que um dia fora sua casa, e não sentia absolutamente nada. Nem nostalgia, nem lembranças, nada. Era um cara durão. Quando pensava assim, sentia vontade de lutar boxe. De bater duro na cara de um negro forte. Receber uns quantos pescoções, assimilar e devolver, batendo mais duro ainda. Duro, mais duro, até poder mandar um gancho no fígado e arrebentar o sujeito na lona. (GUTIÉRREZ, 2001, p. 49)

O verso de Ricardo Aleixo é requisitado e aqui parafraseado, porque quanto mais escura a pele, mais exposta à condição de alvo da violência. A diferença passa a ser delimitada pela "linha de cor". Divido,

o contingente populacional afro-descendente, permanece vinculado à condição subalterna mais facilmente. O ringue imaginário de Rey, bem como da cultura do racismo por todo o Novo Mundo – preferencialmente nas áreas do latifúndio de monocultura – possui uma preferência, muitas vezes não explicitada devido a mecanismos como a "democracia racial" ou ainda a "latinidad" – que abarcam alguns aspectos das culturas da diáspora africana nas Américas. Mesmo repetindo os preconceitos raciais, a narrativa demonstra, de forma contraditória, o *corpo-personagem* Rey também se desfazendo sob o peso da violência racial: os não-brancos se ocultam sob a base da pirâmide. A única exceção representacional do afro-descendente ou de sua cultura fica reservada à cena em o travesti Sandra, experiência homossexual de Rey, incorpora um "espírito" (GUTIÉRREZ, 2001, p. 92-93). Na referida cena, a violência costumeira da narrativa se retira e a negra Tomasa faz-se de oráculo para Rey e Sandra. Mas a regra que rege o texto em *O Rei de Havana* é a violência que possui alvo certo. O corpo-personagem Sandra, por exemplo, é desmaterializado simplesmente da história, parece ter-se ido pelos ares, como Tomasa. Outros corpos-personagens serão cada vez mais esvaziados e reificados pela violência, ao contrário, por exemplo, da narrativa *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo.

Cinco episódios no livro equivalem-se pela brutalidade dirigida a duas das vítimas preferenciais: mulheres e negros. Em cada uma delas tem-se um grau de reificação cada vez mais alto. O primeiro deles se refere à filha do corpo-personagem Fredesbinda: a "mulatinha" Tatiana (GUTIERREZ, 2001, p. 82). Leitmotiv da morte da mãe de Rey, ela embarcara para a Europa, em busca de um futuro melhor. Retorna à ilha na condição de deficiente visual: assinara um documento, em língua que não dominava, e assim, doara suas córneas. O segundo acontecimento narrado é o velho negro que solicita auxílio a Rey para que o leve ao último andar do edifício. O suicídio, fato comum à época da escravidão, continua a se repetir. O próximo ecoa o desejo de Rey à página 49: "bater num negro forte". A cena se concretiza no cortiço vizinho à casa da viúva do militar cubano (p. 188-190). Contudo, não bastava apenas "um" negro. O narrador descreve com precisão e velocidade os golpes de facão desfechados por um "branquelo pixaim do Leste" (p. 188) – que pela descrição do cabelo ("pixaim"), nem tão branco era. O narrador justifica o derramamento de sangue: "Já eram dezoito negros ameaçadores" (p. 188) e na página seguinte "(...) quando viu sangue, baixou Ogum"

(Orixá dos metais que, vem em auxílio de Xangô, sempre que solicitado por este para fazer justiça).

Dois episódios finais (relativos aos cinco anunciados anteriormente) são protagonizados pelo próprio corpo-personagem Rey. O quarto é representado pela morte de Magda, a morena "vendedora de amendoins", um eufemismo para a prostituição que fornece além do corpo, a semente considerada como poderoso afrodisíaco. O assassinato da mulher é seguido de um ato de necrofilia (p. 217-219). Finalmente, resta a decomposição em vida de Rey, a morte descrita em *flashes* e *close* como resultado das feridas deixadas pelas mordidas dos ratos – que poderia ter sido traduzido por ratazanas (p. 222-223). O livro termina com esta cena e o narrador como testemunha absurda de um fato que ninguém presenciou. O mesmo fim estará reservado a *Habana vieja*? Mulheres, negros, homossexuais, pobres... Todos eles constituem-se em *corpos-personagens* ruindo, rasgando com o silêncio de suas mortes às literaturas nacionais...

Referências

CARTA, Mino. O retrato da Idade Média. In *Carta Capital*. n. 394. São Paulo: Ed. Confiança, 24 de maio de 2006.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O rei de Havana*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOLLOY, Sylvia. Santuários e labirintos: os lugares da memória. In *Vale o escrito – a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

PATTERSON, Orlando. *Slavery and social death: a comparative study*. Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts and London, 1982.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Após o "violento abalo". Notas sobre a arte – relendo Walter Benjamin. In *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Relatos de rua – alegorias do cotidiano. In *Corpus rasurado – exclusão e resistência na narrativa urbana*. Belo Horizonte: Ed. Pucminas: Autêntica, 2005.

Uma crítica à opressão patriarcal no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis

Adriana Barbosa de Oliveira
Mestranda Universidade Federal de Minas Gerais

O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, foi publicado em 1859, pela Tipografia do Progresso de São Luís do Maranhão, sob o pseudônimo *Por Uma Maranhense*. O fato de a autora omitir seu nome pode demonstrar a opressão que as mulheres sofriam na sociedade brasileira oitocentista, uma vez que se dedicar à literatura era um papel atribuído somente ao homem. Assim sendo, à mulher que desejasse ingressar nesse meio, eram impostos obstáculos de toda natureza.

Tal procedimento foi usado também por alguns homens da época, no entanto entre as mulheres ele era quase uma regra e tinha um sentido diferente, já que a mulher que se aventurasse a escrever, geralmente não era bem vista pela sociedade. Por isso, muitas delas se ocultavam através de um pseudônimo.

O pseudônimo escolhido por Maria Firmina revela seu desejo de especificar seu lugar de enunciação e sua condição como mulher – o que vai ser reafirmado no prólogo do romance. Vejamos, a título de exemplo, o seguinte trecho:

> Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua materna de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo (p. 13).

Nota-se que Firmina dos Reis demonstra uma consciência aguda das conseqüências da falta de instrução a que a mulher brasileira vivia relegada, no Brasil oitocentista, uma vez que a educação formal feminina, em geral, era muito pobre. Esta consciência está presente também em seu diário, intitulado "Album", no qual a autora atribui sua fragilidade, timidez e melancolia à "educação freirática" que recebeu e ao encerramento na casa materna.

> De uma compleição débil, e acanhada, eu não podia deixar de ser uma criatura frágil, tímida, e por conseqüência melancólica: uma espécie de educação freirática, veio dar remate a estas disposições naturais. Encerrada na casa materna, eu só conhecia o céu, as estrelas, e as flores, que minha avó cultivava com esmero talvez, por isso eu tanto amei as flores; foram elas o meu primeiro amor (MORAES FILHO: 1975, s/p).

Neste trecho, pode-se entrever uma crítica de Firmina a essa "educação freirática" que não a preparou para a vida, ao contrário, acentuou suas dificuldades e lhe impôs barreiras.

Ao declarar sua condição de "mulher, e mulher brasileira" cuja educação era superficial, Firmina dos Reis pede desculpas por estar publicando um livro, pois estava consciente que a mulher não era bem recebida no meio literário; e parece querer demonstrar claramente sua intenção de especificar de que lugar está falando e de assumir a diferença.

No entanto, cabe-nos interrogar o sentido dessas palavras. Estariam elas expressando somente um reconhecimento da impossibilidade de a mulher participar do mundo literário em pé de igualdade com o homem, graças à "educação deficiente", ou também estariam carregadas de uma conotação irônica? Creio que tal afirmação, ao mesmo tempo em que parece ter o objetivo de alcançar a condescendência do leitor, pode também ser lida como ironia.

Uma coisa é certa: esse reconhecimento da falta de instrução formal satisfatória para as meninas brasileiras daquela época possui um tom de reprovação e se constitui em uma denúncia àquela realidade.

Quanto ao romance, trata-se de uma trágica história de amor entre dois jovens: a pura e simples Úrsula e o nobre bacharel Tancredo, e, aparentemente, é uma clássica história de amor impossível, como muitas de seu tempo. Sendo estruturado segundo os moldes folhetinescos românticos, possuindo vários elementos próprios da estética romântica. Porém, se diferencia da literatura produzida na mesma época, por várias razões: dentre elas está o tratamento dado às personagens femininas, pois a partir da representação da maioria destas figuras, podemos encontrar uma visão crítica daquela sociedade no que se refere ao lugar ocupado pelas mulheres e ao tratamento dispensado a elas.

A jovem Úrsula é descrita como uma heroína tipicamente romântica tanto física quanto psicologicamente: pálida, negras tranças, ombros de marfim, delicada e pura. No entanto, esta jovem aparentemente

tão frágil, ao se apaixonar por Tancredo, vai se mostrar capaz de enfrentar qualquer obstáculo que se lhe anteponha para que seu amor se concretize e declara: "juro-vos pela vida de minha mãe, que vos amarei agora e sempre, com toda a força de um amor puro e intenso, e que zombará de qualquer oposição donde quer que parta" (p. 53). Além disso, ao lermos a descrição da casa em que ela vive, já nos damos conta de que se trata de um lar diferente:

> Aí parece gozar-se a vida; – aí ao menos o homem terá um momento de felicidade; porque longe do bulício enganoso do mundo, com a mente erma de ambições, vive nas regiões sublimes de um pensar livre e infinito como a amplidão – como Deus. A existência é serena, mais pura, e mais formosa; – aí despe-se a vaidade do coração; – aí cessam os mentirosos preconceitos, que o homem ergueu com seu orgulho – vergonhosos limites contra os quais vão quebrar-se de encontro os virtuosos transportes do seu coração. Quanto é o homem egoísta e vão!... (p. 30).

Ela vivia nessa casa, que era modesta mas agradável, somente com sua mãe, Luísa B..., formando com ela uma família bastante diversa do padrão da época, visto que não se encontrava aí um representante do sexo masculino para assumir o comando, como era usual. E, apesar de todas as mazelas que atingem a pequena família de Úrsula, sua casa é descrita como um pequeno paraíso, no qual reina felicidade, tranqüilidade, pureza e livre pensar.

A palavra *homem*, repetida insistentemente nesse trecho, principalmente para atribuir a seu referente a responsabilidade pela existência de orgulho, vaidade e preconceitos no mundo, não parece estar sendo usada no seu sentido genérico – para designar homem e mulher – parece, ao contrário, ser uma marca de gênero. Principalmente, se levarmos em conte que essa casa onde estão ausentes os "mentirosos preconceitos", é uma casa somente de mulheres.[1]

---

[1] Mas é preciso destacar que a generosidade das mulheres presentes em *Úrsula*, nem sempre corresponde à realidade da sociedade oitocentista, pois, segundo Quintanero, as senhoras costumavam ser tão cruéis quanto os senhores e "o tratamento desumano que algumas proprietárias dispensavam aos escravos é também notório e pode, às vezes, chegar às raias do sadismo" (p. 56). Um bom exemplo maranhense é a conhecida crueldade da senhora Donana Jansen para com seus escravos.

A presença do homem branco nesse ambiente é caracterizada como algo perturbador e tem o poder de transformá-lo. Pois, depois da interferência de Tancredo e do tio de Úrsula naquele pequeno paraíso, interferência essa que vai destruir a paz que havia ali, trazendo angústia e sofrimento para o coração da jovem, o narrador faz um comentário que parece esclarecer a intencionalidade do uso da palavra homem:

> Na sua solidão *o homem* tinha ido perturbar-lhe a virginal pureza do coração para dar-lhe uma nova existência – o amor; e depois ainda *o homem*, invejoso dessa momentânea e fugaz felicidade, veio roubar-lhe a tranqüilidade do espírito, e envenenar-lhe a suave esperança de uma vida risonha e venturosa, espremendo-lhe no coração a primeira gota de fel do cálice que ela devia libar até às fezes (p. 135). [grifos meus]

O primeiro homem é Tancredo e o segundo é o tio de Úrsula, Fernando P.... e ambos aparecem para tirar-lhe o sossego, até mesmo o jovem sensível que lhe oferece amor e proteção.

Ao narrar o momento em que Tancredo descobre os "passeios matinais" de Úrsula e a procura no bosque para conversar, o narrador comenta: "alguém que sentia a necessidade de vê-la, de falar-lhe um momento, e que devassou-lhe o retiro e foi perturbá-la em sua meditação" (p. 47).

Já o encontro de úrsula com o tio, ocorrido no mesmo lugar em que ela conversara com Tancredo, é mais dramático, chegando a ser assustador. O sangue da perdiz, que ao ser ferida por Fernando cai junto de Úrsula, manchando seu vestido branco, constitui-se em um símbolo de todas as desgraças que lhe sobrevirão, principalmente do sangue de Tancredo que será derramado por Fernando e, mais uma vez, lhe ensangüentará o vestido, concretizando-se, então, a cena pressagiada pela morte do pássaro.

A mãe da heroína, Luísa B..., sofria de uma enfermidade que a mantinha na cama e a havia transformado em um "esqueleto vivo, que a custo meneava os braços", tornando-a completamente dependente da filha. Tal doença já durava anos e lhe tornava a vida cada dia mais difícil de suportar. Entretanto tal enfermidade teve origem no sofrimento causado por seus dois algozes: seu irmão, Fernando P..., que a odiava por ela ter ousado contrariar sua inquestionável vontade, casando-se com um

homem que ele não aprovava; e seu marido, Paulo B..., que não soube valorizar seu sacrifício e lhe trouxe ainda mais pesares.

> Ah! Senhor! – continuou a infeliz mulher – este desgraçado consórcio, que atraiu tão vivamente sobre os dois esposos a cólera de um irmão ofendido, fez toda a desgraça da minha vida. Paulo B... não soube compreender a grandeza de meu amor, cumulou-me de desgostos e de aflições domésticas, desrespeitou seus deveres conjugais, e sacrificou minha fortuna em favor de suas loucas paixões (p. 102).

O nascimento de Úrsula alterou o comportamento de Paulo B..., no entanto, quando ele estava mudando sua postura, Fernando, usando da prerrogativa que tinha o homem de ser senhor do destino das mulheres de sua família, mandou matá-lo, deixando Luísa B... viúva, pobre e doente. O fato de Fernando abandonar a irmã em semelhante situação se constitui em um indício de que ele não possuía nenhuma intenção de protegê-la e comprova que sua atitude, além de violenta e criminosa, tinha se baseado na vingança. Através da história da vida desta mulher, dá-se uma crítica à maneira como homens costumavam interferir na decisão de mulheres, e evidenciam-se as possíveis conseqüências de tal ato.

Outra personagem que sofre com a opressão patriarcal é a mãe de Tancredo. Ao comparar seu "semblante pálido e emagrecido" com um retrato pendurado na parede, no qual ela radiava beleza e juventude, o jovem estremece, pois a encontra "demudada, macilenta e abatida pelos sofrimentos de tantos anos" e conclui que ela tinha se transformado na "duvidosa sombra da formosa donzela de outros tempos".

É Tancredo quem vai denunciar a profunda desigualdade entre homens e mulheres que provoca uma relação conjugal na qual a mulher se torna refém do homem, ficando sujeita a agressões de toda sorte, inclusive físicas. Tal fato o deixa indignado e o faz declarar:

> Não sei por quê, mas nunca pude dedicar a meu pai amor filial que rivalizasse com aquele que sentia por minha mãe, e sabeis por quê? É que entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio e resignava-se com sublime brandura.
> Meu pai era para com ela um homem desapiedado e orgulhoso – minha mãe era uma santa e humilde mulher.

> Quantas vezes na infância, malgrado meu, testemunhei cenas dolorosas que magoavam, e de louca prepotência, que revoltavam! (REIS: 2004, 59; 60).

No entanto, enquanto a mãe de Tancredo foi desfigurada pelo sofrimento, a fisionomia de seu pai não sofreu grandes mudanças, pois, conforme afirma Tancredo, "sessenta anos de existência não lhe haviam alterado as feições secas e austeras, só o tempo começava a alvejar-lhe os cabelos, outrora negros como a noite" (p. 79).

Através desse jogo comparativo de imagens, pode-se entrever uma forte denúncia à situação de opressão em que vivia a mulher, que, devido a tanto sofrimento, envelhecia rapidamente enquanto seu marido permanecia com a aparência quase inalterada. Vale notar que a essa permanência de características físicas no homem corresponde uma permanência de caráter, pois, com o passar do tempo, ele continua tão agressivo e autoritário quanto na juventude.

Apesar dos sofrimentos, a mãe de Tancredo continuava submissa a seu marido e a única vez em que ela é capaz de questionar uma decisão sua foi para defender os interesses de seu filho – o que provoca o seguinte comentário do narrador: "Ah! ela temia seu esposo, respeitava-lhe a vontade férrea; mas com uma abnegação sublime quis sacrificar-se por seu filho" (p. 63).

E é nesta conversa, mediante a negação do único pedido que faz a seu marido em toda a vida, que ela declara toda sua submissão a ele e proferi acusações contra seu procedimento, ressaltando todo o sofrimento causado pelo tratamento que ele lhe dispensa:

> Oh! Quanto sois implacável em odiar-me... Sim, a lealdade e o amor de uma esposa, que sempre vos acatou, merece-vos tão prolongado, desabrido e maligno tratamento?!
> Perdoai-me... mas tanto sofrimento; tantas lágrimas me têm sulcado o rosto e desfeito a alma, que estas palavras, nascidas do íntimo do peito, pungentes, como toda a minha existência, não vos podem ofender. Arranca-as, senhor, dos abismos da minha alma; a agonia lenta, que nela têm gerado o desprezo e o desamor com que me tendes tratado! (p. 65; 66).

Percebe-se aí uma denúncia à hipocrisia dos representantes de uma sociedade patriarcal na qual o senhor da família exigia, dos que a

ele se submetiam, um comportamento absolutamente dentro dos rígidos padrões éticos e morais da época, enquanto ele mesmo não os obedecia, quando muito, dissimulava fazê-lo. Conforme nos informa Tania Quintanero, ao afirmar que "o rigoroso controle sobre as mulheres, fruto, em parte, da devassidão dos homens fora de casa e de sua desconfiança dentro dela, é observado em todas as camadas da sociedade" (p. 41).

O pai de Tancredo impõe os mais altos rigores morais a sua mulher e a seu filho, entretanto, não se nega o prazer de tomar a jovem Adelaide como esposa, mesmo estando ela prometida por ele a seu filho e tendo sido praticamente criada por sua mulher. Ademais, há uma acusação de que o relacionamento dos dois não se inicia após a morte da esposa, ao contrário, parece ter sido o último dos desgostos que termina por levá-la à morte. O fato de Adelaide ter parado de escrever para Tancredo, bem como o de ela já estar casada com seu pai quando o jovem retorna, é um forte indício disso. Além do mais, ao contar sua história para Úrsula, Tancredo vai declarar:

> Concluída esta penosa tarefa, ao entrar em minha casa encontrei uma carta, cuja letra era trêmula, e mal traçada, cuja data era ainda anterior à minha enfermidade. Oh! Deus meu! Gelou-se-me de dor o sangue – essa carta era de minha mãe! Escrevera-a às portas da Eternidade, e cada uma de suas palavras era um queixume desanimado de dolorosa angústia. Não havia aí uma palavra que acusasse meu pai; mas compreendi logo que ele lhe cavara a sepultura (p. 85).

Tanto Luiza B... quanto a mãe de Tancredo foram bonitas e saudáveis em sua juventude e se tornaram desfiguradas pelas amarguras causadas pela opressão exercida por seus algozes, que representavam o poder patriarcal, e encontraram a morte graças a essa amargura. Ambas sofreram resignadamente sem rebelar-se contra seus maridos que as oprimiam. No entanto, a atitude dessas mulheres com relação a seus filhos é um indício de que elas desejam contribuir, de alguma forma, para mudar essa condição.

Luísa B..., ao aconselhar sua filha a fugir de seu tio para impedir que seu desejo libidinoso se cumprisse, pois ele quer casar-se com Úrsula mesmo contra a vontade desta, demonstra certa resistência à completa sujeição das mulheres ao poder masculino e desejo de um destino melhor

que o seu para a jovem. No entanto, o final das duas histórias de amor (mãe e filha) parece apontar para a impossibilidade de autonomia por parte da mulher naquela sociedade, uma vez que as duas têm um final trágico, ambos causados pela intervenção de Fernando P..., a autoridade máxima em suas vidas. Pois, naquela sociedade, a infelicidade da mulher que se rebelasse contra a ordem estabelecida estava garantida, tanto quanto a nulidade das que se resignavam.

Já a mãe de Tancredo, apesar de não se opor à vontade de seu esposo, obedecendo-lhe todas as ordens, dispensa ao filho uma educação diferente, dando-lhe exemplos de humanidade e sensibilidade, o que faz com que ele seja um homem completamente diverso de seu pai, sentindo por ela muito amor e reprovando as atitudes dele.

A visão presente na obra é passível de críticas, uma vez que defende que a mulher deve ser uma criatura feita para amar e dedicar-se à família, sendo a única pessoa encarregada da educação dos filhos e responsável pelo resultado dessa educação; portanto, sua formação teria que se voltar para prepará-la para exercer as funções de mãe e esposa, conforme aparece no seguinte trecho:

> A esposa, que tomamos, é a companheira eterna dos nossos dias. Com ela repartimos as nossas dores, ou os prazeres que nos afagam a vida. Se é ela virtuosa, nossos filhos crescem abençoados pelo céu; porque *é ela quem lhes dá a primeira educação, as primeiras idéias de moral; é ela enfim quem lhes forma o coração, e os mete na carreira da vida com um passo, que a virtude marca*. Mas, se pelo contrário, sua educação abandonada torna-a uma mulher sem alma, inconseqüente, leviana, estúpida, ou impertinente, então do paraíso das nossas sonhadas venturas despenhamo-nos num abismo de eterno desgosto (p. 73; 74). [grifos meus]

Porém, segundo Quintanero (1996), as crianças brasileiras do século XIX, em geral, tinham uma educação precária, desconhecendo qualquer tipo de limite, visto que suas mães e as escravas que delas se encarregavam eram desprovidas de autoridade, que se concentrava nas mãos do pai que, por sua vez, se furtava à tarefa de educá-las. Então, "a cada geração, ´novos adultos arrogantes` vinham ocupar o lugar dos primeiros, perpetuando assim o ciclo da dominação sobre os negros e as mulheres" (p. 139).

Desse modo, a educação dos filhos era a única via através da qual a mulher poderia ajudar a construir uma sociedade mais justa e igualitária na qual ela deixaria de ser oprimida, pois formaria homens com mentalidade diferente da dos pais, ensinando-lhes a amar e respeitar seus semelhantes. Logo, os frutos plantados por aquelas mulheres seriam colhidos pelas gerações futuras, uma vez que o fato de atribuir somente a elas a responsabilidade pela família, encarregando-as da regeneração daquela sociedade, tenderia a mantê-las cada vez mais restritas ao espaço doméstico e sem tempo e condições para se dedicarem a si mesmas.

É importante lembrar, no entanto, que essa tarefa de educadora dos filhos será o principal argumento usado pelos que defendiam o acesso da mulher à educação, pois como poderia desempenhar bem tal papel se ela mesma não possuísse nenhuma formação? Mas, por outro lado, ela também limitava o tipo de instrução que as mulheres deveriam receber, à medida que se entendia que tal educação não deveria ultrapassar o necessário para realizar bem suas funções.

As personagens femininas do romance são representadas de maneira estereotipada e maniqueísta, podendo ser anjo ou demônio. A mãe de Tancredo e a mãe de Úrsula são caracterizadas como criaturas angelicais, mas os dois extremos serão representados pelas jovens Úrsula e Adelaide. Úrsula se constitui em exemplo de pureza, castidade e bondade e Adelaide é apresentada como "uma mulher bela e sedutora, dessas que enlouquecem desde a primeira vista" (p. 58), sendo chamada de monstro, demônio, mulher infame, fementida e perjura, pois, além de sua sensualidade, se deixa seduzir pela riqueza e trai o amor de Tancredo.

A obra mantém o ideal romântico do amor cortês e da mulher que não deve ser sensual, pois não pode ser alvo de desejo, somente de um amor desinteressado. Como veremos na seguinte declaração de amor que Tancredo faz a Úrsula: "o que sinto por vos – continuou ele – é veneração, e à mulher a que se venera, rende-se um culto de respeitosa adoração, ama-se sem desejos, e nesse amor não entra a satisfação dos sentidos" (p. 49).

Ademais, o seguinte comentário do herói de Firmina, além de atribuir à mulher uma missão de paz e amor e constituir-se em uma acusação às mulheres que, como Adelaide, são sensuais, parece estabelecer uma relação direta entre sensualidade e falha de caráter:

> E a mulher cumpre na terra sua missão de amor e paz; e depois de a ter cumprido volta ao céu; porque ela passou no mundo à semelhança de um anjo consolador.
> Esta é a mulher.
> Mas aquelas, cujas formas eram tão sedutoras, tão belas, aquela, cujas aparências mágicas e arrebatadoras escondiam um coração árido de afeições puras e desinteressadas... Oh! Essa não compreendeu para que veio habitar entre os homens; porque a cobiça hedionda envenenou-lhe os nobres sentimentos do coração.
> O brilho do ouro deslumbrou-a e ela vendeu seu amor ao primeiro, que lho ofereceu (p. 176; 177).

Portanto, a mulher seria uma criatura naturalmente propensa a ter sentimentos nobres e aquelas que não os têm é porque se deixaram contaminar pelo homem. E, mais uma vez, a palavra homem parece ser usada como uma marca de gênero.

Ora, essa visão estereotipada da mulher era muito comum no Brasil oitocentista e podemos encontrar idéias semelhantes inclusive em textos escritos na primeira metade do século seguinte, época em que a situação da mulher já havia sofrido mudanças significativas. Um bom exemplo é o livro *Alma: educação feminina*, de Coelho Neto, publicado em 1911, escrito especialmente para aconselhar meninas, que mantém a idéia de que assumir todas as responsabilidades referentes ao lar e à educação dos filhos é a missão da mulher. "Faça cada qual o que lhe compete e cumprirá sua missão na terra. À mulher cabe o governo da casa e nele está compreendido o preparo da geração futuro" (p. 91).

Portanto, pode-se concluir que o posicionamento presente em *Úrsula,* com relação à situação da mulher, apresenta avanços, se o compararmos com as idéias correntes na época a respeito do papel que homens e mulheres deveriam desempenhar naquela sociedade, à medida que questiona a autoridade absoluta atribuída ao homem. No entanto, ainda possui aspectos conservadores, como continuará sendo a postura de muitas escritoras até mesmo no século vinte.

Há uma denúncia à opressão sofrida pelas mulheres e uma crítica à educação a que estas eram submetidas. Contudo, pode-se notar, também, uma ambigüidade quanto ao tratamento da questão da autoridade patriarcal, pois esta é parcialmente legitimada, mantendo-se o paternalismo vigente. Logo, não se trata de questionar completamente

a existência da autoridade masculina, como se pode aferir do seguinte trecho: "– Tancredo, não chames sobre ti a cólera de teu pai. Oh! Deus não protege a quem se opõe à vontade paterna!" (p. 63). E ainda deste: "– Silêncio! – exclamou ela interrompendo-me. – Meu filho, não levantes a voz para acusar aquele que te deu a vida" (p. 68). Mas, trata-se de questionar a violência com que estes homens a exercem e de vislumbrar a possibilidade de se contrapor a ela, caso ocorram abusos.

Um bom exemplo é a atitude do jovem Tancredo que, após ser enganado e traído pelo pai, rebela-se contra ele. E outro é a de Luísa B... que no leito de morte, frente às intenções libidinosas de seu irmão, que representa o poder patriarcal, aconselha sua filha, a fugir dele. Porém, o temor de Luísa, ao aconselhar sua filha a fugir, demonstra que, segundo a visão presente na obra, esta resistência só pode ser exercida em casos extremos.

> Meu Deus! perdoai-me se peco nisto...
> Aconselho-te... que fujas...
> Foge... minha... fi...lha"... fo...ge...
> Foram estas suas últimas palavras, a custo arrancadas e entrecortadas pela morte (p. 151).

No horizonte de expectativa da autora, essa era a ideologia de seus coetâneos e, no que diz respeito ao tratamento dado às personagens femininas, *Úrsula* não consegue ser tão inovador quanto o é na representação dos personagens negros, à medida que legitima o comportamento moral que se cobrava da mulher no que se refere à exigência de repressão do desejo erótico, confirmando, assim, nesse aspecto, a ideologia dominante. Assim, as restrições apontadas no romance, com relação ao papel da mulher, são determinadas pelas condições de produção e recepção daquela época.

A ambigüidade presente no romance pode ser encontrada também em textos de outras autoras da mesma época, e, em parte, pode ser justificada pelo fato de ter sido o século XIX palco de grandes mudanças com relação ao papel da mulher.

Até mesmo aquelas que participavam da luta pelo direito das mulheres tiveram seu discurso contaminado por idéias moralistas e pelo discurso patriarcal falocêntrico. Assim, defendem que a mulher deve ter uma educação preocupada em transmitir os ideais de obediência e submissão e em instruí-la para exercer o papel de mãe, pois a elas cabia

a responsabilidade de formar os filhos. No entanto, esta postura pode ser justificada pela satisfação destas mulheres que "acreditavam que o novo comportamento significava *status* e *poder* e que esta era a chance para as mulheres se tornarem úteis à sociedade. Para quem ocupava um papel tão obscuro devido à estratificação social que privilegiava o homem, transformar-se de repente em centro das atenções devia realmente significar muita coisa" (DUARTE: 2002, 281).

Maria Firmina dos Reis, apesar de ter sido mais uma mulher à frente de seu tempo, em vários aspectos, sobretudo ao denunciar preconceitos, hipocrisias e violências presentes na sociedade de seu tempo, também sofre algumas influências do discurso patriarcal falocêntrico.

Referências

GOMES, Renato Cordeiro. Isaura a escrava excepcional. In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade.* São Paulo, v. 49, n.1/4, jan. –dez. 1988.'

MORAES FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina, fragmentos de uma vida.*São Luís: COCSN, 1975.

NETO, Coelho. *Alma: a educação feminina*. Rio de Janeiro: Tip. da Empr. Litter e Tipográfica, 1911.

QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de mulher: O cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viageiros do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1996.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. A escrava, atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um *Bildungsroman* feminino e negro

Aline Alves Arruda
NEIA/UFMG

A escritora Conceição Evaristo nasceu em Belo Horizonte e reside no Rio de Janeiro há alguns anos. É mestre pela PUC/RJ e doutoranda em Literatura Comparada na UFF. A autora publica poemas e contos na coletânea *Cadernos Negros* desde 1989 e é chamada para palestras e congressos em todo o Brasil e no exterior, quando aborda as questões de gênero e etnia na literatura brasileira. *Ponciá Vicêncio é* o primeiro romance de Conceição Evaristo e vem sendo tema de artigos e discussões no meio acadêmico desde sua publicação em 2003. A obra narra problemas do cotidiano das mulheres afro-descendentes sob um ponto de vista claramente feminino e negro.

A literatura afro-brasileira pode ser considerada uma contra-narrativa da nação porque abala a ideologia do nacionalismo; tem um olhar critico sobre o Estado - nação e a identidade nacional; e, ainda, porque reescreve a seu modo a História. É o caso de Conceição Evaristo no romance *Ponciá Vicêncio.* A autora se apropria do modelo ocidental do romance de formação para subvertê-lo. Os ciclos vividos pela protagonista do romance configuram-se como paródia das trajetórias de vida dos personagens do romance de formação europeu tradicional.

No caso de Conceição Evaristo, a autora demonstra seu testemunho de resistência, individual, a princípio, e coletiva, contra, pelo menos, uma tripla exclusão: a racial, a de gênero e a de classe. Exclusão também vivida pela autora de *Úrsula,* romance escrito no século XIX por Maria Firmina dos Reis, uma escritora maranhense negra. Assim, Ponciá Vicêncio segue os passos de Conceição Evaristo que também é herdeira de uma linhagem memorialista feminina na literatura afro brasileira. Como Maria Firmina e Carolina de Jesus, Conceição dá voz aos despojados da liberdade, mas não da consciência. É essa consciência que marca os textos dessas autoras e de tantos autores considerados hoje afro-brasileiros. A identidade deles é marcada no texto através dos temas tratados e da estética usada.

Segundo Luiza Lobo (1989), um dos aspectos que define esta escrita é o fato dela ter surgido "quando o negro passa de objeto a sujeito dessa literatura e cria sua própria história; (...) quando o negro deixa de ser tema para autores

brancos e passa a criar sua própria *escritura"*. É essa a prática de Conceição Evaristo e de tantos autores desde séculos passados. Ao dar ao personagem negro o direito à voz, esses autores o tornam porta-vozes das narrativas ao mesmo tempo em que também eles, escritores, são sujeitos literários de um processo histórico que transcende a diáspora africana.

A partir dessa concepção literária, histórica e política, fazemos uma leitura de *Ponciá Vicêncio* como uma apropriação de um gênero caro ao cânone literário: o *Bildungsroman.* O termo se origina do alemão: *bildung* = formação e *roman*- romance, foi utilizado pela primeira vez em 1810 e denomina aquela forma de romance que "representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade" (Morgenstern apud Maas, 2000). Morgenstern define o gênero assim:

> [Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman,* sobretudo devido ao seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (Morgenstern, 1988, apud Maas, 2000)

O gênero nascido na Alemanha diante das necessidades burguesas constitui então uma forma literária muito estudada e na qual se encaixam romances canônicos como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe e as clássicas histórias de Robinson Crusoé. Sua característica pedagógica parecia preencher a função da literatura no século XIX como instrumento educacional, servindo de exemplo aos leitores das obras. Mas como afirma Benjamim (1994), "O romance de formação *(Bindungsroman),* por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance".

O herói do *Bildungsroman* vive um ciclo no qual seu amadurecimento é o objetivo final. Ele sai da casa paterna, passa por transformações que o mundo lhe proporciona até chegar ao autoconhecimento e autodescobrimento. Em sua trajetória, passa por percalços, dificuldades, instabilidades e normalmente tem sua formação através de instrutores, mentores, pessoas mais velhas e encontros com a arte, com a política e com a vida pública

Bakthin (1997) afirma que há cinco tipos de romance de formação: o primeiro, ligado à tradição idílica do século XVIII, que utiliza ciclos para construir a temporalidade; o segundo conduz sempre o protagonista à desilusão

diante do mundo; o terceiro é o do tipo biográfico; o quarto seria o romance de formação didático-pedagógico e por último o realista, sendo este o mais importante: "aquele em que a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica". Nesse tipo, o homem, o herói, se forma ao mesmo tempo que o mundo. É o caso de *Os anos de aprendizado...* de Goethe, que se aproxima de *Ponciá Vicêncio*.

No gênero literário romance de formação, entretanto, há pouco espaço para a mulher. Cristina Ferreira Pinto (1990) afirma que o *Bildungsroman* retrata o processo em que o personagem aprende a ser "homem". A autora confirma esse pensamento valendo-se de várias definições sobre o gênero em que sempre as personagens são tratadas no masculino. Cristina Pinto verificou ainda que embora existissem romances de aprendizagem cujas protagonistas eram mulheres, sua formação enfocava sempre a maternidade e o casamento.

Verifica-se, assim, que nesses romances, as protagonistas têm seu *bildung* interrompido pelas "obrigações femininas". Elas, diferentemente dos personagens masculinos, não chegam à formação final, confirmando mais uma vez a alteridade da mulher na literatura mundial:

> no contexto da sociedade brasileira - e de forma semelhante ao que se vê em outros contextos sociais -, o "feminino" representa a expressão do que tem sido sempre subjugado, silenciado, colocado em uma posição secundária em termos culturais (histórico, político, económico, etc.) (Pinto, 1990, 26)

Sabemos, então, que o chamado "centro" não é mais totalmente válido. Assim, o "marginal", aqui representado em termos de classe, etnia e gênero, assume, como confirma Hutcheon, "uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogéneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido" (1991, p. 36).

No caso de Conceição Evaristo, a questão de gênero ainda é acrescida da questão étnica e da questão de classe. É isso que difere, ao meu ver, escritoras como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles entre outras brasileiras, de autoras como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, entre outras tantas escritoras afro-descendentes. É como afirma Leda Martins:

> (...)a letra ficcional e poética torna-se, em seus [das escritoras afro-descendentes] textos, um instrumento e um locus privilegiado para uma potente e persistente rasura, descontinuidade e desconstrução, tanto dos inumeráveis vícios

> de figuratização da persona negra feminina na literatura brasileira quanto de alçamentos de uma voz alterna em relação ao racialismo e sexismo que permeiam oblíquas práticas discursivas. (Martins, 2002, 219)

No caso de *Ponciá Vicêncio,* a autora descontinua, rasura e desconstrói o romance de formação através da estilização paródica do género *Bildungsroman;* a personagem, assim como o herói masculino de Goethe, por exemplo, passa por um ciclo de vida, um percurso de formação em que o protagonista sai da casa dos pais, conhece outra realidade, aprende com outras pessoas e volta ao lar completando seu aprendizado. Entretanto, o ciclo da personagem de Evaristo é bem diferente: em sua diáspora, que repete aquela de seus ancestrais no navio negreiro, Ponciá vai do campo para a cidade à procura de uma vida melhor, entretanto, seus sonhos não se realizam e sua formação passa por momentos muito diferentes dos heróis europeus dos *Bildungsroman.* A começar pelo sexo, a menina/mulher tem em seu desenvolvimento todos os percalços que a sociedade patriarcal lhe oferece. Essa mesma sociedade também oprime a personagem por sua cor, sua descendência e pela classe social a qual pertence. Seus anos de aprendizado estão, portanto, vinculados a essas especificidades.

A formação de Ponciá é diferente dos heróis dos *Bildungsroman* conhecidos. A menina começa a aprender a ler com alguns missionários católicos que passam por sua vila a alfabetizar as crianças e batizá-las. Depois que vão embora, ela continua seu aprendizado sozinha, tomando-se, assim, uma das poucas pessoas de sua comunidade que domina a leitura e a escrita. Ao contrário também dos canônicos heróis dos romances de formação, Ponciá não tem um mentor que marque seu amadurecimento; ela herda do avô, que foi escravo, além da condição afro-descendente, a sagacidade, a indignação e um certo olhar vazio, que transcende a realidade. Em sua passagem pela cidade grande, encontra pessoas, como a patroa e o marido, que nada lhe acrescentam enquanto formação, mas que lhe sugam a vivacidade e os sonhos de menina

A memória é, então, para a autora, uma espécie de motor da narrativa É ela que conduz Ponciá a seu destino e ao seu *bildung.* Além disso, o conceito de identidade está relacionado ao conceito de memória individual. Para Ricouer (2000), a memória é erigida como critério de identidade e está a serviço da busca desta. É o que acontece com Ponciá, que vive sua busca a partir da memória afiro-descendente herdada de seus ancestrais, em especial seu avô Vicêncio. Para Frye (1957), a procura é aventura principal do herói romanesco, o elemento que dá forma à estória romanesca. Ponciá

vive essa procura, mas de forma muito diferente dos heróis romanescos que conhecemos na literatura

Para Bhabha (1998), "existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou locus. É uma demanda que se estende a um objeto externo". Se é assim, a própria noção de memória individual tem seu caráter particular, firmado em uma experiência individual, mas é também dependente dos ensinamentos que recebemos dos outros para se constituir. A escritora Conceição Evaristo, em recente depoimento, afirmou que sua literatura é baseada nas histórias que ouviu de sua mãe e de outras pessoas. Ao se identificar com essas histórias, Conceição constrói sua identidade baseada em algo externo. Todos os personagens citados em *Ponciá Vicêncio* fazem parte de uma rede identitária formada através da memória individual e coletiva que trazem também a nostalgia e melancolia como forma de reapropriação do passado.

Walter Benjamim afirma que "Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens - é a imagem de uma experiência coletiva" (Benjamin, 1994, 215). É nessa escada que se move a autora em questão, a partir do ponto de vista de sua identidade afro-brasileira e feminina, transmite para seus personagens a experiência da diáspora, revelando a memória coletiva através do olhar nada distante de seus personagens.

Referências

BAKTTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKTTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética:* a teoria do romance. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BENJAMIM, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura São Paulo: Brasiliense, 1994.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica.* São Paulo: Cultrix, 1957.

GOETHE, Joham Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.* São Paulo: Ensaio, 1994.

LOBO, Luíza Auto retrato de uma pioneira abolicionista In: *Crítica sem juízo.* Rio de Janeiro: Franciso Alves, 1993.

MAAS, Wilma Patrícia Marzardi Dinardo. *O cânone mínimo: o Büdungsroman na história da literatura.* São Paulo: Editora Unesp, 2000.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula.* 4. ed. Organização, atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

A civilização do século XX sob o olhar de Antonieta de Barros

Ana Bárbara Valentim Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

E fica-se a pensar se se evoluiu
ou retrogradou
Antonieta de Barros

Maria da Ilha é o nome literário de Antonieta de Barros, nascida em princípios do século XX, 1901, em Florianópolis, Santa Catarina. Exerceu o ofício de professora e em 1934 se ingressou na carreira política, sendo a primeira mulher catarinense a se eleger para uma cadeira na Assembléia Legislativa. Escreveu para vários periódicos, inclusive fundou e dirigiu os jornais *A Semana* (1922-1927) e *Vila Ilhoa* (1930). Suas crônicas publicadas no jornal *A República* foram reunidas e editadas em forma de coletânea em 1937, recebendo, em segunda edição (1971) o nome de *Farrapos de Idéias*.

As transformações sociais e econômicas mundiais, e em especial no Brasil, geraram a necessidade e a oportunidade da mulher ingressar no mercado de trabalho, mas não foi um percurso rápido e fácil de se fazer, pois houve muita resistência do sexo dominante. Para a mulher conquistar direitos elementares como inserção ao mercado de trabalho, educação, direito ao voto foi preciso muita luta. Vejamos a insatisfação de Antonieta de Barros com a forma que a mulher era vista pela sociedade:

> Em todos os tempos, quando os homens, esquecendo a parte divina neles existente, se investem, como os leões da fábula, mas armados de todos os recursos guerreiros da época; quando as mulheres não passavam de *bibelots*, ou de simples administradoras de casa, para quem o senhor olhava com superioridade... (BARROS, 1971, p.135).

A mulher era educada para servir o homem. Quando solteira vivia sob a dominação do pai, e ao casar-se, sob a autoridade do marido,

enquanto este era educado para assumir posição de superioridade. Não era permitido à mulher estudar e aprender a ler, uma vez que tudo que lhe era ensinado era voltado a trabalhos manuais e domésticos para se tornarem administradoras de casa.

A 24 de fevereiro de 1932 é assegurado o voto feminino no Brasil, fruto de uma longa luta, que foi iniciada antes da Proclamação da República, foi aprovado inicialmente de forma parcial, pois somente as mulheres casadas, as viúvas e as solteiras que tivessem renda própria podiam votar. Em 1934 estas restrições foram eliminadas do Código Eleitoral, mas a obrigatoriedade do voto era um dever masculino. Somente em 1946 esta obrigatoriedade foi estendida ao sexo feminino.

Foram muitas as mulheres que lutaram pela conquista do direito ao voto: Antonieta de Barros, Bertha Lutz, Josefina Álvares de Azevedo, Julia Barbosa, Nathércia da Cunha Silveira, Celina Viana, Maria Luisa Bittencourt e diversas outras que participaram de tão importante conquista.

Antonieta de Barros teve participação relevante como cidadã, como mencionado anteriormente em 1935 foi eleita para o Legislativo catarinense, atuando pela primeira vez na Assembléia Constituinte, foi também a primeira parlamentar afrodescendente do Brasil. E, em 1947, exerce mais uma vez mandato na Assembléia, e, como professora, antes mesmo de concluir o magistério já mantinha um curso primário de alfabetização que tinha o seu nome: "Curso Particular Antonieta de Barros" (oficializado em 1922 e que funcionou até 1964). Sempre defendeu que a educação, a cultura, era o caminho para o futuro. Ao criticar a civilização do século XX, em seu livro *Farrapos de Idéias*, a autora reforça esta questão inúmeras vezes:

> Na vida e para a vida, não é bastante o Trabalho. As criaturas, a quem assiste o direito e o dever intangíveis do trabalho, necessitam, para viver, no sentido humano da palavra, de cultura. Não basta a alfabetização (...) Sem cultura, não se consegue a independência moral apanágio de todos os que são genuinamente livres... (BARROS, 1971, p.21).

Antonieta de Barros acredita que só através da cultura o homem poderá ser realmente livre, pois quando sentir que seus direitos estão sendo desrespeitados, será capaz de enfrentar os obstáculos, e, segundo a autora, um povo não é grande só pelo espírito trabalhador, mas, principalmente, pela sua cultura.

Segundo Allan G. Jonson, sociólogo, no *Dicionário de Sociologia* (1997) as características típicas de civilização incluem comunidades fixas; organização política sob a forma de Estado; divisão do trabalho complexa; negócios e comércio em economias de mercado; instituições religiosas formais; e arte, literatura, música e outras formas de expressão altamente desenvolvidas. Em linhas gerais, Herbert Baldus no *Dicionário de Etnologia e Sociologia*, de 1939, apresenta civilização como a acumulação e o aumento de habilidades manuais e de conhecimentos intelectuais e a aplicação deles. Não somente a dominação da natureza no sentido técnico-material, mas também a sua influência sobre a mentalidade e a vida social. Todo povo e toda sociedade participam desse processo de civilização estando equipados de um certo aparelhamento civilizador. A reação a esse equipamento e sua sistematização pela sociedade seria cultura.

Percebe-se através da escrita de Antonieta de Barros que sua concepção de civilização vai de encontro aos conceitos acima citados. Vejamos uma crítica da autora com relação a este desenvolvimento político, cultural, técnico-material: "A civilização do século XX, com todos os seus mentirosos desejos de paz, não conseguiu melhorar o modo vesgo de se julgarem as coisas." (BARROS, 1971, p.39).

No decorrer da leitura de seu livro nota-se que ao mencionar este "modo vesgo de se julgarem as coisas", faz alusão a todo de tipo de diferenciações preconceituosas com relação ao outro, sejam elas de natureza sexual, racial, posicionamento social, inclusive faz apelo ao leitor: "Não deixeis que a raça, a côr, a fortuna e todos esses ridículos nadas em que se perdem, muitas vezes, as criaturas, sejam traços de distinção..." (BARROS, 1971, p.232).

Antonieta de Barros não discursa abertamente em defesa do afrobrasileiro, sua escrita é velada, o que nos lembra Machado de Assis tão criticado por não defender sua descendência. Sabe-se que este não propagou discursos fervorosos em favor desta, pois ocupava cargo público, o que lhe competia neutralidade em várias questões sociais de sua época. Mas nas entrelinhas ele desmascarava a hipocrisia da classe dominante. Imaginem, então, a situação da autora em questão, mulher afrodescendente ocupando cargo político diante de uma sociedade machista e preconceituosa.

O livro *Farrapos de Idéias* advém das crônicas de Antonieta de Barros que eram publicadas no jornal "República" semanalmente, sob a assinatura de *Maria da Ilha*. Ao ler seus textos, apesar do pseudônimo

feminino, percebe-se que prevalece a voz narrativa masculina, pois esta tem mais autoridade no texto. Sabe-se que isto se deve ao fato de que no início do século XX a escrita feminina ainda tinha pouco espaço na literatura brasileira, mas era um espaço que vinha sendo demarcado, e a imprensa, teve um papel importante nesta demarcação. Ao observar o diálogo entre literatura e imprensa, nota-se que vários escritores se valeram do jornal para se aproximarem do leitor, pois era um espaço que viabilizava este contato. Antonieta de Barros por meio do jornal faz valer uma voz narrativa que assume o papel de articulista, pois nas crônicas posiciona-se de forma crítica com relação à sociedade, pode-se dizer que revolucionária para a época.

Nota-se que há uma mescla de gêneros no livro, pois há muitos períodos curtos, o que é mais comum na poesia, não utiliza todos os espaços da página ao compor o livro, o que reforça a idéias de farrapos, de fragmentos de idéias e não se trata de apenas contar fatos cotidianos, tão comuns em crônicas, o que o deixa mais próximo de artigo de opinião.

Ao explicitar a razão de ser de seu livro, a autora explica o título do mesmo, "... os meus Farrapos, eu os fiz, para que tivessem a vida breve, diminuta, exígua e quasi despercebida de cada número de jornal." (BARROS, 1971, p.9). Percebe-se aqui a falsa modéstia autoral, tão comum nos livros literários, uma vez que não se queria que os escritos passassem despercebidos, pois traziam questões que, segundo a autora, deveriam ser revistas, repensadas pela "civilização". As crônicas eram curtas, pois seu espaço no jornal era pequeno, mas isso não impediu a autora de expor sua opinião a cada domingo, levando a público seus "Farrapos de idéias".

Sabe-se que no século XX assistiu-se a mudanças notáveis em todo o mundo: inovações tecnológicas, médicas, sociais, ideológicas e políticas. Devido a essas transformações o cotidiano das pessoas foi alterado e termos como guerra mundial, genocídio, ideologia, guerra nuclear, eram de uso comum, fazendo com que o terror e o caos atentassem a paz mundial. Essas modificações são mencionadas inúmeras vezes no livro: "Quando Santos Dumont, na sua tentativa de Icaro, procurava emprestar aos homens, o poder dos pássaros (...) nunca lhe passou pela mente idealista que os homens fizessem do que o maravilhava, arma de destruição..." (BARROS, 1971, p.125).

Antonieta de Barros ressalta o mau uso do progresso, o que era para encurtar distâncias, ganhar tempo, aumentar o conhecimento sobre

o resto do universo, foi utilizado como arma de guerra. Isto indigna a autora, pois através da ciência se desenvolveu meios mais eficientes de destruição. Evidencia-se também que não é através da guerra que os homens vão solucionar seus problemas, suas diferenças.

A autora pauta-se em valores cristãos no decorrer do livro para mostrar que a humanidade não compreende a finalidade da vida e que a guerra apenas destrói e rouba a tranqüilidade das pessoas que temem sempre por segurança. E a falta de fraternidade faz com que o egoísmo substitua a fé:

> A Humanidade atual pontifica diante dum único deus o – Egoísmo. E, em honra dêste Baal dos ultra-civilizados do Século XX, sacrificam-se todos os sentimentos e as vidas mais risonhas e esperançosas. Para satisfazê-lo não se olham meios, nem métodos, nem processos. O obstáculo não existe. Luta-se, guerreia-se, mata-se, morre-se... (BARROS, 1971, p.32)

Percebe-se uma voz insatisfeita com os atos humanos, sem limites para alcançar suas ambições, mesmo que estes destruam vidas, esperanças, difundam a orfandade, a viuvez, a miséria. Ao analisar este trecho percebe-se a ironização, pois reforça mais uma vez a distância que existe entre civilização e progresso real, seja ele humano, tecnológico. Segundo a autora as criaturas negam a si mesmas a condição de humanas, pois não percebem que precisamos combater o egoísmo e suas imediatas conseqüências, é como se o homem tivesse medo das conquistas interiores, e, afirma ainda, que mal sabe ele que por meio destas, se conseguirá as exteriores.

E para finalizar o olhar de Antonieta de Barros à civilização do século XX, vejamos este importante trecho:

> A inteligência, essa graça, dádiva característica da superioridade da nossa condição humana, tem concorrido, naturalmente, com as suas conquistas para o aniquilamento da mesma humanidade. (...)
> Esta é a fraternidade do século XX.
> E a tudo isso dá o nome pomposo de alta civilização.
> E tudo isto significa progresso de que nos devemos orgulhar. (BARROS, 1971, p.132)

O progresso sempre foi visto pela humanidade como um fim natural, regido pelo determinismo histórico, pois, as conquistas, a esperança por um futuro melhor, sempre perpassou por ele, mas o homem deve rever a idéia de progresso, para que possa ter uma nova relação com a realidade.

Atualmente, já não se pode "aclamar" o progresso, porque o homem continua progredindo, mas não se pode dizer que seja para o melhor, já que o progresso moral do mundo civilizado não tem acompanhado os avanços materiais, científicos.

Antonieta de Barros nos apresenta o caos iluminado pela ciência, a inteligência é usada para a destruição da humanidade, já que os homens aperfeiçoam os meios para matar o outro. O fascínio pelas conquistas destruidoras, a egolatria, é comum na "alta civilização".

Referências

ALVES, Branca Moreira. *Em busca de nossa historia: O movimento pelo voto feminino no Brasil - 1919/1932, fatos e ideologia.* Rio de Janeiro, 1977.

BALDUS, Herbert; WILLEMS, Emilio. *Dicionário de etnologia e sociologia.* São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1939.

BARROS, Antonieta. *Farrapos de Idéias*. Florianópolis: Impresso nas Oficinas da ETEGRAF Ltda. Estreito – FPOLIS. 2ª Ed., 1971.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade.* São Paulo: Paz e Terra, 1997.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / UFMG, 2005.

JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia: guia pratico da linguagem sociológica.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise do século XX.* São Paulo: Ática, 1988.

Links consultados em 09/10/2006

http://www.wikipedia.org/

http://www.mulhergoverno.gov.br/

http://www.pailegal.net/chicus.asp?rvTextoId=-499837583

Espaço e memória em *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos

Ananda Nehmy de Almeida
Mestranda UFMG

Em entrevista a Edla Van Steen,[1] Cyro dos Anjos justifica as criações de nomes de cidades como Vila Caraíbas "não para despistamento – seria pueril –, mas para dar ao autor maior liberdade geográfica". Segundo o autor,a geografia seria uma "prisão física" e "moral". Além de liberdade geográfica, Cyro dos Anjos amplia as possibilidades do romance de memórias ao contrapor o sentimento de verdade poética ao sentimento de verdade humana. Nessa perspectiva, Silviano Santiago[2] observa que o narrador dramatiza no papel vidas imaginárias. Questiona-se, assim, o estatuto do eu enquanto narrador e protagonista, já que esse eu se desdobra entre o real e o imaginário.

Cyro dos Anjos retoma elementos da poética proustiana na composição de seus romances memorialistas. Silviano Santiago consegue acrescentar a essa característica, o uso da memória imaginária. O debate teórico referente à obra de Proust permite estabelecer relações entre a memória e a categoria do espaço que se encontram também presentes na obra de Cyro dos Anjos.

Geoges Poulet e Walter Benjamin delineiam os contrastes entre o discurso filosófico de Bergson e a poética memorialista de Proust. Apropriando-se desse imaginário, que delineia as categorias de tempo e de espaço, Benjamin define, de forma implícita, a espacialidade da cultura.

Para Walter Benjamin, Baudelaire compõe as condições de receptividade da sua obra. A poesia lírica não mais se encontrava relacionada com a experiência do leitor. O público leitor estava afeito ao *spleen* (melancolia, tédio) que anula o interesse e a receptividade. Na poética de Baudelaire, a experiência urbana do público leitor é tematizada a partir de elementos como o homem perdido na multidão, a passante, a prostituta, o jogo e o *flâneur*.

---

[1] STEEN, 1982, p. 20.
[2] SANTIAGO, 2006, p. 47.

Benjamin cita a teoria do choque com o objetivo de explicitar como ocorre a experiência urbana. A função do consciente, segundo Freud, é de agir como proteção de estímulos. As energias ativas e destrutivas, que têm por origem o exterior, ameaçam a integridade do organismo dotado de reservas de energia próprias. Essa ameaça se realiza por meio do choque. A imagem do esgrimista do poema "Sol", de Baudelaire, é a metáfora desse escritor que entra em choque e golpeia – enfrenta – a multidão, metáfora para o público-leitor.

Em *Matéria e memória*, Bergson distingue as atividades da consciência em três planos: a memória, a recordação e a percepção. A memória é a consciência que atua como receptáculo do passado. Trata-se da memória espiritual ou duração que ocorre na consciência. A percepção é a ação do corpo sob a realidade. A recordação seria a imagem do passado que interfere na percepção presente já que a ação se basearia em experiências passadas.

Bergson associa a memória pura à experiência do tempo – duração. Benjamin contrasta a memória em Bergson e em Proust: "A memória pura – a *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto".[3] Na *mémoire involontaire*, o passado retorna a memória do narrador através de um objeto material qualquer, que se encontra "fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação."

Bergson define o caráter da experiência na duração. Para Benjamin, essa experiência se restringe à memória pura do escritor, que é "o sujeito adequado dessa experiência". Proust, contudo, procura produzir artificialmente a experiência de Bergson a partir da memória involuntária. Em Bergson, a memória pura toma o tempo como experiência interior, enquanto que, em Proust, com a memória involuntária, o indivíduo compõe "uma imagem de si mesmo" a partir de um objeto externo.

Em "O espaço proustiano", Georges Poulet percebe também as divergências entre Bergson e Proust na elaboração das categorias de tempo e de espaço. Bergson caracteriza o tempo da ciência como quantitativo enquanto a duração é qualitativa. Segundo Poulet, no mundo da ciência proposto por Bergson, "não há descontinuidade, mas pela razão inversa porque não há essência. Tudo se reduz a uma enumeração

[3] BENJAMIN, 1989, p. 106.

quantitativa que supõe a presença do homogêneo em toda parte".[4] Contudo, para Proust, as coisas existem, em suas realidades qualitativas, "isoladamente e insularmente separadas por distâncias intransponíveis". O qualitativo implica em heterogeneidade: uma coisa se distingue das outras na medida em que se manifeste em sua qualidade própria ou essência. Com isso, a descontinuidade temporal é precedida e comandada pela descontinuidade do espaço**.**

Na análise de Poulet, Proust tem uma noção de espaço negativo. O espaço seria a exclusão mútua dos lugares que se justapõem conforme o narrador se desloca, seja fisicamente, em uma viagem, por exemplo, ou através das relações entre os lugares que se estabelecem na memória. A justaposição é utilizada também na composição de personagens. A imagem de Albertine é composta como um quadro. Os lugares funcionam como a moldura que a trazem à memória do narrador.

No método proustiano, as imagens dos lugares são justapostas, compondo uma coleção de imagens. Em conjunto, elas "preenchem um lugar e formam um espaço ilustrado".[5] O narrador produz, assim, descontinuidades na medida em que, entre um quadro e outro, ou entre imagens, se encontra o espaço vazio que será preenchido pelo leitor. Contudo, a descontinuidade é mediada pela continuidade produzida também através do narrador, que percebe a obra em uma dimensão total. Essa descontinuidade de lugares e tempos é retomada pelo narrador através da memória, que exerce a tarefa de localização: "Quando, do fundo da memória, alguma imagem do passado se oferece confusamente à consciência, ainda lhe resta uma tarefa a cumprir: a que consiste em aprender de que circunstância particular, de que época do passado se trata.."[6]

Na perspectiva de Walter Benjamin, as relações culturais, que se apresentam delineadas pelo conceito de experiência e pela noção de choque, configuram a categoria do espaço como representação dos antagonismos entre autor, público leitor e obra. A massa urbana, como metáfora de viés marxista, retoma a imagem desse público leitor e das relações materiais que permeiam a produção literária. Em Baudelaire, a experiência urbana do choque é o elemento lírico mediada pelo conflito

[4] POULET, [s.d.], p. 43.
[5] POULET, [s.d.], p. 93.
[6] POULET, [s.d.], p. 22.

entre o autor, que procura estabelecer o seu público no mercado literário, e o leitor melancólico. Fazendo recurso a Proust, Benjamin afirma o caráter exterior da experiência: um objeto externo ao sujeito desperta o funcionamento da memória involuntária.

Georges Poulet cita a relação entre as categorias do tempo e do espaço como elemento de divergência entre Bergson e Proust. A filosofia concebe o espaço como homogêneo: "o espaço é o que precede os lugares, o que lá se encontra *a priori*".[7] O espaço seria uma realidade abstrata onde os lugares se distribuem. Em Proust, contudo, as distâncias entre os lugares são intransponíveis. Os lugares se justapõem e, produzindo descontinuidades, compõem o espaço negativo. Assim, um lugar pode se justapor a outro na memória, mas ambos se mantêm individualizados.

Em *O amanuense Belmiro*, Cyro dos Anjos ficcionaliza os antagonismos teóricos que surgem nas discussões dos personagens sobre as categorias do tempo e do espaço. A memória involuntária e o processo de composição das personagens femininas proustiano aparecem na escrita de Cyro dos Anjos.

O narrador Belmiro pertence à aristocracia rural falida. Saí de sua terra natal – Vila Caraíbas – para, seguindo a vontade paterna, estudar agronomia. Em Belo Horizonte, Belmiro gasta a mesada em rodas de amigos literatos e serenatas. Contrariando a vontade paterna, torna-se funcionário público. Belmiro inicia a escrita do diário para recuperar o passado provinciano.

A imagem do Parque Municipal de Belo Horizonte abre o romance. No Bar do Parque, os amigos de Belmiro conversam sem grandes pretensões, distribuídos em torno da mesa de ferro. Esses personagens são caracterizados pela origem ideológica dos discursos que circulam na mesa. Redelvim é um ex-funcionário público que atua como jornalista. Mas Belmiro e os amigos o consideram um comunista romântico. Glicério trabalha com Belmiro na Seção de Fomento. Trata-se de um jovem bacharel com aspirações burguesas, que é constantemente ridicularizado na roda. Florêncio é "o homem sem abismos". É o amigo despreocupado, que encerra as discórdias do grupo pedindo mais chope. Por último, temos o personagem Silviano, que é professor de literatura com aspirações filosóficas. No espaço público do parque, a discussão entre Redelvim e Silviano tem vários desdobramentos no romance:

---

[7] POULET, [s.d.], p. 43.

> – Cidade besta, Belo Horizonte! Exclamou Redelvim, consultando o relógio. A gente não tem para onde ir...
>
> – Não acho! Retrucou Silviano. Em Paris é a mesma coisa.
>
> – Em Paris? Perguntou Florêncio. Não sabia que você andou por Paris... É boa!
>
> – Ó parvo, quero dizer que o problema é puramente interior, entende? Não está fora de nós, no espaço![8]

Seguindo a concepção moderna de tempo-espaço, o personagem Silviano não prioriza a categoria do espaço. O tédio urbano é universal e independente de diferenças culturais ou de lugar em que se inserem os sujeitos. A exterioridade do espaço, a impossibilidade de recuperar espaços de tempos passados e a conseqüente interioridade desse conflito são constantemente retomados na poética de Cyro dos Anjos, que utiliza a *mémoire involontaire*.

No capítulo "Ano-Bom", a memória musical de Belmiro é desperta pela melodia de um sanfoneiro cego. Na Ladeira da Conceição, em Vila Caraíbas, havia outro sanfoneiro, que "não era cego e que tocava por amor a arte". Segundo Belmiro, o sanfoneiro da Ladeira da Conceição dava forma à "pensamentos imprecisos" e particulares que se tornavam universais ao articular seus sentimentos em uma linguagem que atingia as memórias dos ouvintes. O efeito da música em Belmiro o faz recordar do sanfoneiro da Ladeira e também de Camila, a primeira namorada na Vila. Esse "permanente conflito" "no domínio do tempo" faz o narrador alternar as paisagens passadas e o presente, compondo uma outra dimensão que o tira da realidade:

> É comum que, quando o atual me reclama a energia ou o pensamento, estes se diluam e o espírito se desvie para outras paisagens, nelas buscando abrigo. Tais solicitações contrárias, em luta constante, levam-me às vezes a tão subitâneas mudanças de plano, que minha vida na realidade, se processa em arrancos e fugas, intermináveis e sucessivos, tornando-se ficção, mera ficção, que se confunde no tempo e no espaço.[9]

[8] ANJOS, 2001, p. 23.
[9] ANJOS, 2001, p. 32-33.

As personagens femininas se apresentam fragmentadas no tempo e no espaço. Camila, Carmélia e Jandira se encontram, cada uma em seu respectivo plano. Camila faz parte do passado na Vila – havia morrido antes de Belmiro iniciar o caderno de notas. Carmélia é moça da alta roda, educada para o casamento e os ambientes burgueses, que são interditos para Belmiro. Jandira é a amiga do amanuense, que trabalha como datilógrafa e freqüenta a roda de literatos. O mito da donzela Arabela, que cantava tristes melodias em uma torre e morreu de amor, faz parte das narrativas de infância que Belmiro ouviu em Vila Caraíbas. Assim como os mitos, que retornam suas narrativas por meio de uma temporalidade circular, a imagem de Arabela é retomada nas personagens que compõem o passado provinciano e a atualidade urbana do narrador. O mito de Arabela confunde Belmiro fazendo-lhe compor imagens de Carmélia e de Camila idealizadas numa perspectiva romântica. Por outro lado, o narrador observa o corpo e os movimentos de Jandira na perspectiva realista.

A casa e o castelo associam o ambiente doméstico à origem aristocrática e à pureza da personagem feminina. Por outro lado, o apartamento (a moradia de Jandira) e o escritório, definem o feminino na perspectiva do trabalho e fora do plano familiar. O espaço produz valores que interferem na elaboração e caracterização do feminino. Em diálogo com Belmiro, que a procura aproximar do mito, Jandira delimita as diferenças entre esses planos ao se distinguir das "moças em flor":

> Não. Sei que não sou. Há uma distinção que percebo. Não bastam que sejam donzelas. É preciso que tenham também, ao menos o ar de inocência e sejam protegidas por todo um sistema de fortificações – papais, irmãos, fortuna – que as torne difíceis e respeitadas, e inspire a vocês uma série de lendas românticas a respeito delas.[10]

No episódio do carnaval, em 1937, Belmiro conhece Carmélia. Outra vez, a poética de Cyro dos Anjos utiliza o processo da memória involuntária. Na Praça Sete, o narrador observa "colombinas fáceis", para, em seguida, ser inesperadamente arrastado por um cordão. Belmiro participa da festa pagã: canta, dança e até se entorpece de éter. Novo cordão arrasta Belmiro, fazendo a sua passagem por entre os espaços

[10] ANJOS, 2001, p. 32-33.

rua e clube, que marcam a presença de uma hierarquia no carnaval. Dentro desse clube, a mão branca e fina de Carmélia enlaça o braço do narrador e o tira da desordem carnavalesca. Nesse momento, Belmiro encontra Carmélia, que o faz recordar Arabela. Confuso pelos desvios da massa carnavalesca, Belmiro entra em êxtase e se sente fora do tempo e do espaço. O tema da multidão expõe os conflitos de Belmiro, que transita do espaço externo, na rua, ao espaço fechado do clube, mas acaba mesmo abandonado em um canapé no final da festa. O carnaval e a massa são elementos inconscientes que retomam as oposições província e metrópole, passado e presente, acadêmico e cultura popular.

Arabela é a fantasmagoria que interfere e fragmenta as composições de Carmélia e de Camila. Na seção de Fomento, o colega de serviço Glicério, que procura realizar sua escalada social, conhece Carmélia dos ambientes que freqüenta. Belmiro conta a Glicério sobre o episódio do Carnaval. No ambiente de trabalho, que é concebido como "ficção burocrática", Belmiro atiça as expectativas do ouvinte (leitor) Glicério. Descreve Carmélia à semelhança de personagens de ficção. Notícias sobre Carmélia ou são conseguidas no trabalho, através de Glicério, ou Belmiro as têm lendo a coluna social do Jornal *Minas Gerais*. Os limites de territórios sociais demarcados são amenizados por Belmiro, que procura notícias de Carmélia tão superficiais, ou repassadas por Glicério, ou lidas no Jornal *Minas Gerias*. Conforme vai delineando essa personagem como mocinha casadoira, o narrador conclui que não conseguiu estabelecer uma imagem de Carmélia que fosse verossímil e desapegada do mito:

> Com uma vaga imagem física, fornecida pela moça Carmélia, da Rua Paraibuna, e com sombras e luzes, que havia dentro de mim, construí uma Carmélia cerebral que me causava devastações. A solidão fez com que eu revivesse um processo infantil e o velho mito de Arabela perseguia-me sempre.[11]

Silviano é outro a quem Belmiro se confessa. O trecho do diário de Silviano, "Termometria de um estado psicológico", lido na clandestinidade pelo amigo, é incorporado às notas de Belmiro: "Problema: – O eterno, o Fáustico – O amor (vida) estrangulado pelo

[11] ANJOS, 2001, p. 78.

conhecimento". A nota é resultado da confissão de Belmiro, que fala de Arabela a Silviano. Silviano reinterpreta o mito e o aproxima de Fausto, de Goethe, que apresenta a imagem romântica do feminino imaterial e atemporal. Se as imagens de Arabela e de Carmélia, esta apenas na festa carnavalesca, encontram-se fora do tempo e do espaço, o mesmo não se pode dizer de Camila e as outras situações que envolvem Carmélia. Retornando, depois de muito tempo, à Vila Caraíbas, Belmiro reencontra Camila envelhecida. Enquanto o mito é imune às transformações físicas do tempo, Camila e Carmélia submetem seus corpos aos efeitos temporais. O corpo envelhecido retoma a relação entre corpo e tempo.

Na roda de literatos, o discurso filosófico de Silviano propõe que o tédio urbano é uma questão interna e espiritual. O problema faústico mostra o efeito negativo dessa interiorização na medida em que as ações do sujeito se submetem ao processo prévio de reflexão, não alcançando o plano externo. Na ladeira da Vila, o sanfoneiro faz Belmiro refletir sobre o papel da obra de arte. Tem-se aí a relação entre a experiência particular do artista, externalizada na obra artística, e a experiência do público. No carnaval, a praça pública exterioriza todo o processo de criação de personagens no plano concreto. Belmiro traz esses seres para a sua escrita memorialística, mas não há como definir precisamente a realidade desses personagens. Arabela e Camila, no plano rural, retornam como fantasmas nas imagens urbanas de Carmélia e Jandira.

Beatrice Didier[12] põe em dúvida interpretações de diário íntimo baseadas na relação unívoca entre o sujeito construído na escrita e a sua realidade. Há um movimento constante do diarista de um universo externo, do qual faz parte a vida ativa ou social, a profissão e os fatos históricos, a um universo interior, que o diário permite descobrir. A recepção crítica de Cyro dos Anjos tende a aproximar o narrador da figura do autor. Em entrevista a Edla Van Steen, Cyro dos Anjos se distingue do narrador, utilizando a categoria espaço. No início, começou a escrever crônicas no jornal *A Tribuna* sob o pseudônimo de Belmiro Borba – fusão do nome Quincas Borba, em homenagem a Machado de Assis, e Belmiro Braga, poeta de Minas. As crônicas começaram a tomar encadeamento fazendo com que os leitores pensassem que Cyro escrevia um romance em fragmentos. O pseudônimo se tornou personagem, "e personagem-autor, no qual se projetava, em parte, o autor verdadeiro.

[12] DIDIER, 1976, p. 141.

De pseudônimo, converteu-se, assim, em heterônimo".[13] Processada essa passagem, segundo Cyro dos Anjos, "a criatura gerada (...) pedia autonomia no espaço".

A escrita de Cyro dos Anjos recria as aporias passado e presente, tradição rural e inovação urbana, romantismo e modernismo, as imagens do burocrata e do escritor, que caracterizam o contexto sócio-cultural dos intelectuais modernos. O autor utiliza as memórias voluntária e involuntária, associadas à memória imaginária. Põe-se em questão o estatuto de real do romance memorialista: o cotidiano de Belmiro, entre o serviço público, a sua casa na rua Êre e as rodas de amigos literatos é também distorcido pela imaginação. Assim como as relações entre o espaço urbano e a cultura, propostas por Benjamin e a memória proustiana, as memórias de Belmiro produzem fantasmas e outros espaços no âmbito da cidade.

Referências

ANJOS, Cyro. *O amanuense Belmiro.* Belo Horizonte: Garnier, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3). p. 106.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DIDIER, Beatrice. *Le journal intime.* Paris: Presses Universitaires de France, 1976. p. 141.

POULET, Georges. *O espaço proustiano.* Rio de Janeiro: Imago, [s.d.]. p. 13-94.

SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura*: *O amanuense Belmiro.* Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 47.

STEEN, Edla Van. *Viver & escrever.* Porto Alegre: L&PM, 1982. p. 16-20.

[13] STEEN, 1982, p. 16.

Os que falam e os que calam: palavras e silêncios no conto "O Profeta", de Samuel Rawet

Anna Cecília Santos Chaves[1]
Faculdade de Direito/UFMG e Núcleo de Estudos Judaicos da FALE/UFMG

"Aqueles que experimentaram o encarceramento (e, muito mais em geral, todos os indivíduos que atravessaram experiências severas) se dividem em duas categorias bem distintas, com poucas gradações intermediárias: os que calam e os que falam". Assim Primo Levi dá início ao capítulo "Estereótipos", de sua célebre obra *Os afogados e os sobreviventes*.[2] A partir dessas duas posturas comumente adotadas pelas vítimas de um evento traumático que se propõe, no presente trabalho, uma análise do conto "O Profeta", de Samuel Rawet, integrante da coletânea *Contos do Imigrante*[3], publicada em 1956.

Cunhou-se a denominação "Literatura de Testemunho" para designar os relatos dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas, no período da II Guerra Mundial. De acordo com Márcio Seligmann-Silva, entretanto, é necessário "manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um 'martírio' pode testemunhar; todos podem. E, por outro lado, o 'real' é – em certo sentindo, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo - sempre traumático. Pensar sobre a literatura de testemunho implica repensar a nossa visão da História – do fato histórico."[4] O conto "O Profeta", de Samuel Rawet, a partir dessa perspectiva, mais do que uma obra literária, é um testemunho histórico, que corajosa e sensivelmente ousa adentrar os meandros psicológicos de um sobrevivente da *Shoah*[5] e sua difícil

---

[1] Bolsista de Iniciação Científica do CNPq. Orientadora: Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento, FALE/UFMG.

[2] LEVI, 2004, p. 127.

[3] RAWET, 1998.

[4] SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 42-63.

[5] Termo hebraico que significa "catástrofe", mais adequado para conceituar o crime de genocídio perpetrado contra o povo judeu, durante a II Guerra Mundial, do que "Holocausto", palavra que vem imbuída da conotação de sacrifício e oferenda à divindade, segunda à Bíblia.

e melancólica tentativa de adaptação em um novo meio social, após a Guerra.

Um traço reiterado nesses textos literários é a "tensão entre a necessidade de narrar a experiência da barbárie e a percepção da insuficiência da linguagem diante do horror – redimensionando a relação entre literatura e realidade, salientando o caráter traumático de toda a experiência e equação pós-moderna que transforma a literatura em ficção."[6] Tal conflito recebe de Seligmann-Silva as definições "efeito transbordante" e "efeito de choque", entendidos, pelo crítico, como a impossibilidade simbolizar o evento traumático.

No conto "O Profeta", um velho sobrevivente da *Shoah*, recém-chegado às terras brasileiras, é recebido pela família do irmão, já instalada e aparentemente adaptada ao ambiente social da cidade do Rio de Janeiro.

De início, a chegada da personagem vem envolta, naturalmente, da atmosfera de "novidade", não apenas por sua trajetória de vida, tão distinta dos demais, como também por sua vestimenta (capotão negro além dos joelhos, contrastando com a longa barba branca, que recobria o rosto de pele ainda mais alva), que remontava à Europa Oriental da Idade Média, figurino tão descompassado com os novos costumes da família assimilada. Mas, o "Profeta", como viria a ser apelidado mais tarde, silencia frente aos questionamentos. Às indagações dos familiares, respondia com meias-palavras ou silêncios, evitando reavivar, diante do abismo que se punha entre o cenário de horror do passado e o conforto que se lhe apresentava no presente, as lembranças que ainda lhe doíam e perturbavam a alma:

> O que lhe ia por dentro seria impossível transmitir nesse contato superficial que iniciava agora. Deduziu que seus silêncios eram constrangedores. Os silêncios que se sucediam ao questionário sobre si mesmo, sobre o que de mais terrível experimentara. Esquecer o acontecido, nunca. Mas como amesquinhá-lo, tirar-lhe a essência do horror ante uma mesa bem-posta, ou um chá tomado entre finas almofadas e macias poltronas?[7]

---

[6] SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40.

[7] RAWET, 1998, p. 25.

Observam-se na personagem, nesse primeiro momento, contornos psicológicos perceptíveis de forma recorrente nos sobreviventes da *Shoah,* depreendidos de seus testemunhos orais e escritos dos eventos fatídicos vividos durante a Guerra. Quase que unanimemente, eles descrevem a dimensão de sofrimento que o relato lhes representa, por colocá-los outra vez em "confronto com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma."[8] No entanto, o silêncio gerado pelo bloqueio da dor entra em choque com o dever da memória, entendido como a necessidade de narrar a experiência, seja pela obrigação moral da denúncia, ou como forma de tributo àqueles que pereceram, ou, simplesmente, pela inelutável precisão de compartilhar o peso do sofrimento, numa tentativa de libertação do eco do passado no presente e de encontro de um *modus vivendi* na sociedade, ou seja, de reconstrução da própria vida no novo meio.

Cabe também ressaltar, quando se aborda a questão do dever da memória, que essa é uma característica fundamental da tradição judaica, nos dizeres de Ethel Mizrahy, "na tradição judaica, o imperativo de lembrar ou de não esquecer foi assegurado a despeito de qualquer historiografia. A tradição garante que a memória flua através de dois canais: o ritual e a narrativa. No judaísmo, o ritual e a narrativa que estão indissoluvelmente embricados."[9]

Não obstante, no conto, a personagem central vai de encontro a uma dupla barreira comunicativa, sendo que uma surge com a total falta de afinidade com o idioma estrangeiro e a outra com a "percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua conseqüente inverossimilhança."[10]

"Esquecer o acontecido, nunca. Mas como amesquinhá-lo, tirar-lhe a essência de horror ante uma mesa bem-posta, ou um chá tomado entre finas almofadas e macias poltronas?".[11] Esse trecho do conto pode ser entendido como uma tentativa da personagem de "redução", de "empobrecimento" dos fatos, para fazê-los caber nas palavras e no imaginário do ouvinte. Acerca dessa questão, Valéria de Marco constrói uma interessante reflexão, tecida a partir de uma frase de Primo Levi,

---

[8] SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 45.
[9] MIZRAHY, 2004, p. 83-84.
[10] SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40.
[11] RAWET, 1998, p 25.

problematizando a capacidade de reconstituição dos fatos por meio dos relatos testemunhais dos sobreviventes:

> "Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas." (LEVI, 1990, p.47).[12] Freqüentemente, a frase é extraída de seu contexto para criar uma hierarquia de autoridade entre testemunhos. No entanto, a afirmação de Levi não tem esse objetivo. Ela é uma constatação da existência de um limite intransponível de seu próprio relato, pois, no mesmo texto, observa o autor que as ''testemunhas integrais'', as que vivenciaram o processo inteiro do extermínio nazista, os que morreram nas câmaras de gás e fornos crematórios, não voltaram para narrar. A frase demarca uma perspectiva da narração e ancora sua origem no vivido. E, reiteradamente, considera Levi que, além de responder a uma necessidade interior e a um movimento com o objetivo de evitar a repetição daquela barbárie, relatar sua vivência é uma forma de dar notícia dos que não puderam falar, caso do menino Hurbinek, em *A trégua*: "Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras." (LEVI, 1997, p. 31).[13]

Logo de início, o narrador confronta as expectativas do "Profeta" com a realidade encontrada: "Supunha encontrar aquém-mar o conforto dos que como ele haviam sofrido, mas que o acaso pusera, marginalmente, a salvo do pior. E conscientes disso partilhariam com ele em humildade o encontro."[14] A esperança da compreensão fraternal que se manifestaria de forma espontânea, como conseqüência natural da cumplicidade originada dos laços ancestrais comuns, é rapidamente frustrada. O narrador informa ao leitor, que, em pouco tempo, a personagem se dá conta de que havia incorrido em um "ligeiro engano."[15]

Observa-se, pois, que somada à angústia da impossibilidade de representação verbal da experiência vivida, há também a lacuna resultante da total falta de afinidade entre as trajetórias de vida do sobrevivente e

---

[12] A autora faz referência à edição de 1990 da obra *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi.
[13] MARCO, 2002, p. 296-302.
[14] RAWET,1998, p. 25.
[15] RAWET, 1998, p. 25.

aquela de seus familiares, o que anula as possibilidades de uma interseção comunicativa que permita ao grupo uma capacidade de entendimento mínimo da dimensão do horror por ele vivenciado durante o período da Guerra: "Concluiu ser impossível a afinidade, pois as experiências eram opostas. A sua, amarga. A outra, vitoriosa. E no mesmo intervalo de tempo!? Deus, meu Deus!"[16]

No prefácio de *Os Afogados e os Sobreviventes*, Primo Levi expressa que o temor de narrar sem ser escutado, ainda nos campos, "atormentava sistematicamente os sobreviventes":[17]

> Quase todos os sobreviventes, oralmente ou em suas memórias escritas, recordam um sonho muitas vezes recorrente nas noites de confinamento, variados nos particulares mas único na substância: o de terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados. Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente. (...) é importante ressaltar como ambas as partes, as vítimas e os opressores, tinham viva a consciência do absurdo e, portanto, da não credibilidade daquilo que ocorria nos Lager; e, podemos aqui acrescentar, não só nos Lager mas nos guetos, nas retaguardas da frente original, nos postos da polícia, nos hospitais para os deficientes mentais.[18]

Outra comum característica psicológica das vítimas da *Shoah* é o encobrimento dos fatos como conseqüência da vergonha das humilhações sofridas e do sentimento de culpa pela sobrevivência. Sobre este último ponto, Primo Levi, em um de seus relatos testemunhais, chega a expressar "só os piores sobreviveram", numa alusão ao fato de que aqueles que permaneceram cegamente fiéis aos seus princípios morais e/ou religiosos, sem ceder ao desespero da fome e da luta pela sobrevivência, inexoravelmente tiveram suas vidas extirpadas durante o processo de lenta degradação sofrido nos campos e guetos.

---

[16] RAWET, 1998, p. 29.
[17] KIRSCHBAUM, 2000, p. 44.
[18] LEVI, 2004, p. 10.

O processo de exclusão da personagem central tem uma continuidade gradativa. Não tardou até que lhe fosse atribuído o apelido de "Profeta", cunhado pelo genro do irmão, que fazia acompanhar a frase sempre de um riso de escárnio. Observador, o sobrevivente notara que a palavra, cujo significado ainda não compreendia, "nunca andava sem um olhar irônico, uma ruga de riso."[19] Com isso, sentia acentuado o equívoco observado logo no primeiro dia, ganhava força a "sensação de que o mundo deles era bem outro, de que não participaram em nada do que fora (para ele) a noite horrível."[20] Em sua análise do conto, Kirschbaum acrescenta que a personagem "compreende que se tornara para aquelas pessoas, com a barba branca e o capotão negro, um ícone do arcaísmo, um estereótipo."[21]

Curioso também observar que o epíteto "Profeta" é dotado de carga semântica completamente avessa ao que vivencia o seu titular. "Professar", conforme expresso no dicionário,[22] quer dizer "predizer", "vaticinar", significados que estão diretamente ligados à idéia de futuro. O "Profeta" de Rawet, ao contrário, é um sobrevivente de uma experiência traumática. O trauma, por si, "determina a repetição e a constante 'posterioridade', ou seja, a volta *aprés-coup* da cena."[23] Em outras palavras, os fantasmas do passado tem constantes aparições no presente na vida da personagem central do conto, seja na dor da rememoração da *Shoah*, ou na "visualização" do evento em ocasiões inesperadas: "formas na penumbra do quarto (onde dormia com o neto) compunham cenas que não esperava rever. Madrugadas horríveis e ossadas. Rostos de angústia e preces evolando das cinzas humanas. As feições da mulher apertando o xale no último instante."[24]

Assim, dia após dia, a personagem, a partir do núcleo familiar, adentra um processo de marginalização que consolida sua condição de isolamento. Até mesmo no ambiente da sinagoga, sentia-se sem lugar. Contrastava com a displicência da maioria a seriedade com que ele expressava sua fé e guardava as tradições ancestrais: "fechava os olhos

---

[19] RAWET, 1998, p. 26.
[20] RAWET, 1998, p. 26.
[21] KIRSCHBAUM, 2000, p. 41.
[22] Dicionário Priberam: Língua Portuguesa On-Line.
[23] SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 43.
[24] RAWET, 1998, p. 29.

às intrigas e se punha de lado, sempre de lado (...) E nisso tudo pesava-lhe a solidão, o estado de espírito que não encontra afinidade."[25]

Uma vez consciente de sua condição marginal, num segundo momento, na aflita tentativa de inserção naquele meio, a personagem aceitou se impor um sofrimento que anteriormente tentara evitar, "principiou a narrar o que havia negado antes."[26]

Aqui tem início uma tentativa da personagem de re-humanizar-se. Para ela, torna-se pungente a necessidade de ganhar voz, de relacionar-se com os membros do grupo social. E, somado ao desejo de re-aquisição da humanidade perdida, há o imperativo de denunciar a vivência do horror, de compartilhar a dor, de manter viva a tradição da memória. Mizrahy tece a seguinte reflexão: "Quem testemunha um trauma tenta superá-lo, procura deixar de ser esmagado pela insensibilidade e pela passividade, reata práticas sociais, adquire voz."[27]

Também nesse contexto, o "Profeta" atua como uma metonímia dos sobreviventes da *Shoah*. Após um longo período de resistência à memória, surge o testemunho. Esse lapso temporal entre o evento traumático e o início das narrativas, do mesmo modo, encontra substrato na realidade da vida de muitas vítimas do nazismo, como é o caso, por exemplo, do escritor Elie Wiesel, cuja trajetória biográfica aponta um hiato de 10 anos entre sua libertação de Auschwitz e seu primeiro relato testemunhal, *A noite*.[28]

Não obstante, a curiosidade inicial da família havia arrefecido. Por condescendência, alguns lhe ouviram contar as histórias da *Shoah*, mas, para a personagem que narrava os terríveis fatos, o significado daquelas palavras não os atingia, "não teriam ouvido e visto o bastante para também se horrorizarem?"[29] No máximo, alguma emoção superficial despontava vez ou outra, mas era passageira, rapidamente esquecível. A verdadeira dimensão do horror era-lhes inalcançável, refletia. Acerca desse bloqueio comunicativo, Piero Stefani escreve em uma de suas obras, "a característica que une todas as testemunhas da *Shoá* é a consciência

[25] RAWET, 1998, p. 29.
[26] RAWET, 1998, p. 26.
[27] MIZRAHY, 2005, p. 85.
[28] WIESEL, 2006.
[29] RAWET, 1998, p. 25.

de que sua palavra não é bastante ouvida ou que permanece totalmente sem ser escutada".[30]

Expandindo a observação do núcleo familiar a um nível macroscópico, oportuna se faz a reflexão complementar de Mizrahy:

> Nas sociedades modernas, a prática de narrar é cada vez mais rara. Transmitir experiências aos ouvintes ou dar conselhos pressupõe uma linguagem comum entre o narrador e o ouvinte. Ora, além do distanciamento temporal das gerações, há o distanciamento entre as pessoas, cada uma vivendo no seu egoísmo e individualidade, preocupada apenas em resolver seus problemas imediatos. O mundo moderno é altamente utilitarista (...) Tradição não é um fator de peso numa sociedade em que o novo é um valor extremo.[31]

A impossibilidade de tradução do que vivera na Guerra, somada às censuras dissimuladas dos familiares, levaram a personagem, num terceiro momento, a um novo e definitivo recolhimento ao silêncio: "Calou. E mais que isso, emudeceu."[32]

Berta Waldman descreve a técnica narrativa de Rawet como aquela em que "um narrador em terceira pessoa dirige a cena literária e assume a palavra, ao mesmo tempo em que os protagonistas permanecem em silêncio, armando-se assim um emaranhado de relações cujos sentidos têm que ser buscados no jogo entre o contar e o calar."[33] Kirschbaum, num exame que demonstra grande sensibilidade ao texto, acrescenta:

> O autor não pode deixá-lo falar, para não falsear a situação que está descrevendo. Isto coloca um problema estrutural para a narrativa: Como dar voz a um personagem silenciado, que não pode se expressar? Como comunicar seus estados de espírito ao leitor? A exclusão sofrida pelo personagem encontra seu correlativo no próprio texto, refletindo-se na escolha da estratégia narrativa: o autor recorre ao discurso indireto livre e se limita a registrar o discurso interior do personagem: O personagem não se

[30] STEFANI, 2005, p. 88.
[31] MIZRAHY, 2005, p. 62.
[32] RAWET, 1998, p. 28.
[33] WALDMAN, Berta. Citada por OLIVEIRA, 2004, p. 115.

> manifesta diretamente, seu silêncio ecoa no discurso do narrador.

Ganha destaque a questão, talvez central no conto em análise, da reconstituição da experiência psicológica do campo de concentração no meio social para o qual a personagem se transfere após a Guerra. A exclusão por ela sofrida se dá de maneira gradativa, porém devastadora, e não somente no âmbito da sociedade de maioria não-judia, como também "em nível microscópico, no seio da família, da comunidade religiosa."[34]

Partindo desse entendimento, Kirschbaum elabora um interessante exame do valor semiótico da alcunha, interpretando o papel por ela exercido no processo de marginalização sofrido pelo sobrevivente:

> Se a enunciação do genro tem pretensões ao consenso social, devemos concluir que o epíteto "profeta" tem aproximadamente o mesmo valor ideológico para todo aquele grupo. O que isso indica? Que estamos face a um grupo social que percebe a si mesmo (ou se quer) tão distanciado de um judaísmo mais "tradicional" que pode erigir o signo "profeta" em ícone de tudo aquilo de que o grupo "se livrou" (ou imagina ter se livrado). De forma paradoxal, os procedimentos racistas utilizados na propaganda nazista para fomentar sentimentos anti-semitas através da formação de estereótipos, dá ênfase em isotopias para discriminar aqueles dentre os seus que ainda não se assimilaram, que surgem como espectros de um passado que se quer esquecer. É o fenômeno bem conhecido da alienação: o grupo oprimido absorve com voracidade os valores impostos pelo opressor; freqüentemente agindo de forma ainda mais opressiva.[35]

Com o passar do tempo, a personagem parece concluir que a "noite horrível"[36] lhe havia aniquilado completamente a identidade. A tentativa de reconstruí-la, portanto, dentro daquele grupo, parecia-lhe um esforço inútil. O processo de despersonificação que sofrera fora tão visceral que a personagem central do conto sequer recebe um nome do narrador, sendo apenas identificado pelo epíteto que lhe deram,

---

[34] KIRSCHBAUM, 2000, p. 43.
[35] KIRSCHBAUM, 2000. p. 48.
[36] RAWET, 1998, p. 26.

"Profeta". Como outrora havia sido apontado pelo rótulo "judeu", depois reduzido ao signo de uma estrela amarela pregada no peito, e, mais tarde, se tornado nada mais do que uma seqüência de números tatuada no braço. A *Shoah* lhe havia despido de seu lugar no mundo, de um sentido de vida, de semelhantes. A Guerra lhe havia extirpado cada um dos mínimo elementos que constituíam sua humanidade. Conforme analisa Kirschbaum, lançando seu foco sobre a obra *É isto um homem?*[37], de Primo Levi:

> Primo Levi observou que nos campos de concentração o extermínio físico praticado pelos nazistas era precedido de um extermínio psíquico, de uma aniquilação do indivíduo, de uma despersonificação: as pessoas são reduzidas à condição de peças, perdem seus nomes próprios passando a ser identificadas por números; são desnudadas e depois vestidas com bonés e túnicas ridículas; são submetidos a um ritual absurdo de imobilidade e de gestos automáticos, sem sentido.[38]

À solidão do passado ia se sobrepondo, para a personagem, a solidão do presente, até o limite do intolerável, que viria a desembocar no gesto extremado da tentativa de regresso à velha Europa. Assim, o "Profeta" aproveita-se da momentânea ausência da família para, sem planos, apoio ou recursos financeiros, ir "em busca da companhia de semelhantes."[39] Estrangeiro à família, ao Brasil e de si mesmo, a personagem tenta reencontrar-se nesse empreendimento ilusório. Kirschbaum complementa:

> O grupo social, que Rawet parece constituir em representante simbólico da comunidade, tendo bem aprendido a lição do opressor, é impiedoso. Procede à destruição da identidade do protagonista com espantosa eficiência. Recusando-se a dar ouvidos às suas narrativas do horror vivido na Europa, ato de narrar que poderia contribuir para restituir-lhe um mínimo de auto-respeito e senso de dignidade, realiza a desconstrução semiótica do corpo na dimensão da fala. Zombando de sua figura arcaica

[37] LEVI, 1998.
[38] KIRSCHBAUM, 2000, p. 47.
[39] RAWET, 1998, p. 30.

> e gargalhando à vista do capote suspenso na cadeira, destrói sua auto-imagem, atingindo as dimensões cinésica e proxêmica[40]. A mensagem do grupo é muito clara: assimile-se, seja exatamente como nós, abandone tudo o que, no seu passado, representava algum valor; ou então, vá em busca de semelhantes, aqui não há lugar para você.

Embora pensado com antecedência, uma vez no navio, o gesto lhe parecia inconseqüente e infantil. Privado da capacidade de comunicação na terra estrangeira, vê o passadiço se levantar sem conseguir expressar, a não ser num murmúrio para si mesmo, seu arrependimento. Em seu íntimo, ecoava a pergunta "voltar, para onde?". Se de sua antiga terra nada mais restara do que ruínas. Nada mais do que as ruínas de uma história, de uma cidade, de um povo, de uma língua. Nada mais do que as ruínas do homem que fora, outrora.

Referências

BAZZO, Ezio Flavio. *Rapsódia a Samuel Rawet*. Brasília: Anti-Editor Publicadora, 1997.

DICIONÁRIO Priberam: Língua Portuguesa On-Line. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>.

GUZ, Grace Zicker. Entre lá e cá: a literatura da Shoá. In: ENCONTRO NACIONAL DO ARQUIVO HISTÓRICO JUDAICO BRASILEIRO, 3, 2003, Ouro Preto. *Anais*... Belo Horizonte: Instituto Histórico Israelita Mineiro, 2004, p. 281-284.

IGEL, Regina. *Imigrantes Judeus/Escritores Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

[40] Kirschbaum se refere aos conceitos cunhados por Izidoro Blinkstein, trabalhados no ensaio "Semiótica do corpo no universo concentracionário de Primo Levi", em *Corpo e Sentido*. Campinas: Editora Unesp: 1996, p. 190. Para Blinkstein, o procedimento de *despersonificação* pode ser descrito como uma "desconstrução semiótica do corpo, nas suas três dimensões: a da fala, a cinésica e a proxêmica."

KIRSCHBAUM, Saul. *Samuel Rawet:* Profeta da Alteridade. 2000. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARCO, Valéria De. *Velódromo de invierno:* horror sem fronteiras. In: FANJUL, A; OLMOS, A.C; GONZÁLEZ, M. M. (Org.). Hispanismo 2002. São Paulo: Humanitas, 2004, v. II, p. 296-302.

MIZRAHY, Ethel Cuperschmid. *Muito além das cinzas:* narrativas de Auschwitz.2005. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte.

MIZRAHY, Ethel Cuperschmid. Labirintos da memória: narrativas de sobreviventes. In: ENCONTRO NACIONAL DO ARQUIVO HISTÓRICO JUDAICO BRASILEIRO, 3, 2003, Ouro Preto. *Anais*... Belo Horizonte: Instituto Histórico Israelita Mineiro, 2004, p. 121-132.

OLIVEIRA, Leopoldo O. C. de. Literatura brasileira e imigração judaica: memória da identidade ou identidade através da memória?. In: ENCONTRO NACIONAL DO ARQUIVO HISTÓRICO JUDAICO BRASILEIRO, 3, 2003, Ouro Preto. *Anais*... Belo Horizonte: Instituto Histórico Israelita Mineiro, 2004, p. 111-120.

RAWET, Samuel. *Contos do imigrante*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

SEFFRIN, André (Org.). *Samuel Rawet:* contos e novelas reunidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura do Trauma. *Cult* – Revista Brasileira de Literatura. Dossiê Literatura de Testemunho. Ano II, n. 23. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos, junho de 1999, p. 42-63.

WIESEL, Elie. *A noite*. Trad. Irene Ernest Dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

A recepção do texto literário por parte dos analfabetos e alfabetizados funcionais

Camila Madureira Victral
UFMG

A idéia desse projeto surgiu a partir de minha atuação no Projeto *Alfamídia* – alfabetização e letramento digital, vinculado ao Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão *A tela e o texto* cujo objetivo principal é a ampliação e o aprofundamento dos níveis de leitura de professores e alunos das redes públicas e privadas de Belo Horizonte e da Grande B.H. O programa já desenvolveu dezenas de atividades ligando as áreas de ensino, pesquisa e extensão, sendo que, dentre elas, está o Projeto *Alfamídia*.

Considerando que o país enfrenta graves problemas de analfabetismo (total e funcional) e apresenta baixos níveis de leitura, o Projeto espera contribuir para o avanço significativo das técnicas e dos métodos atualmente utilizados nos processos de aquisição da leitura e da escrita por parte da população excluída dos bens culturais do país.

Assim, o Projeto *Alfamídia* consiste em uma forma de alfabetização inserida no contexto digital. Pretendemos cumprir esse objetivo associando os recursos da mídia contemporânea ao suporte do texto impresso.

A participação nesse Projeto possibilitou uma experiência em sala de aula de um ano e meio no CAC (Centro de Apoio Comunitário) do Barreiro, com uma turma composta por usuários da Saúde Mental, menores infratores do Programa Liberdade Assistida e pessoas da Terceira Idade.

O motivo de eu estar realizando esse trabalho científico é o interesse despertado quanto a uma questão ligada à recepção dos textos literários por meus alunos da alfabetização. Nesse caso, percebi um grande interesse dos alunos por esses textos, por meio de abordagens e reflexões interessantes e de qualidade, mesmo eles ainda sendo alfabetizandos. Considerando essa condição e o fato de alguns deles nunca terem conseguido aprender a ler e a escrever, mas agora estarem adquirindo as habilidades necessárias para tal, provocaram meu interesse em desenvolver essa pesquisa.

Portanto, este é o resultado de um trabalho de campo, onde analisei as reações dos alunos diante das informações, seu processamento do texto mesmo sendo analfabetos, seu nível de autonomia e seu grau de dificuldade ao lidarem com formas escritas. Os objetivos deste trabalho são demonstrar os resultados da interferência das condições sociais dos alunos do CAC Barreiro em sua própria alfabetização, e demonstrar que o problema do analfabetismo pode ser social e não cognitivo.

Nos fins da década de 1980 e durante a década de 1990, em seus artigos científicos sobre alfabetização, Magda Soares amplia o conceito desse tema diferenciando alfabetização e alfabetismo. Alfabetização seria o mesmo que a aquisição de habilidades necessárias para leitura e escrita enquanto que alfabetismo seria um domínio das práticas sociais da leitura e da escrita. A idéia de alfabetismo, ao longo do tempo, gerou o conceito atual de letramento como "as práticas sociais de leitura e de escrita, para além da aquisição dos sistema de escrita, ou seja, para além da alfabetização."[1]

Para tratar da escolaridade dos alunos do CAC Barreiro referidos neste trabalho, utilizo a diferenciação entre alfabetizado e alfabetizado funcional que vem sendo usada desde a década de 1990 pela UNESCO e que considera alfabetizados funcionais as pessoas com menos de quatro anos de escolaridade.

A deficiência da educação no Brasil pode ser percebida a partir desse dado já que, na América do Norte e na Europa, a referência ao alfabetizado funcional é utilizada para pessoas com menos de oito ou nove anos de escolaridade. Além disso, o tempo médio diário que as crianças passam nas escolas do Brasil é menos da metade do que o fazem as crianças dos países citados.

Para classificar o nível de alfabetização dos alunos, também utilizo nesse trabalho a distinção entre analfabeto, alfabetizado de nível rudimentar, alfabetizado de nível básico e alfabetizado de nível pleno:

> Com base nos resultados do teste de leitura, o INAF[2] classifica a população estudada em quatro níveis:
> *1. analfabeto* – não consegue realizar tarefas simples que envolvem decodificação de palavras e frases;
> *2. alfabetizado de nível rudimentar* – consegue ler títulos ou frases, localizando uma informação bem explícita;

[1] SOARES, 2002.
[2] INDICADOR Nacional de Alfabetismo Funcional, 2005.

> *3. alfabetizado de nível básico* – consegue ler um texto curto, localizando uma informação explícita ou que exija uma pequena inferência;
> *4. alfabetizado de nível pleno* – lê textos mais longos, localizar e relacionar mais de uma informação, comparar vários textos, identificar fontes.

Dados estatísticos do INAF de 2005 apresentam resultados sobre a educação escolar do Brasil baseados na capacidade de cada aluno analisado de acessar e processar dados escritos como ferramentas para atividades do cotidiano. Os alunos do curso *Alfamídia* também revelaram essa realidade: os participantes do Programa Liberdade Assistida, têm entre 15 e 18 anos e apresentam um itinerário escolar desenvolvido em escolas públicas de ensino fundamental e médio cheio de rupturas, por repetência ou abandono; os usuários da Saúde Mental e as pessoas da Terceira Idade são adultos, em sua maioria com mais de 30 anos e com o fluxo escolar interrompido em alguma série do ensino básico ou fundamental, por necessidades diversas.

Na pesquisa do INAF feita no período de 30 de junho a 10 de julho de 2002, com uma amostragem de pessoas com idade variando entre 15 e 64 anos, percebeu-se que só 26% da população tem domínio pleno das habilidades de leitura (alfabetização plena). Constatou-se também que, dentre os brasileiros de 14 a 64 anos, apenas 47% chegaram a completar a 8ª série do Ensino Fundamental.

Nesse contexto, estudiosos do tema como consideram a leitura como um "portal extraordinário para um mundo novo[3]", já que possibilitam processos de inferência em relação aos diversos textos que permeiam o mundo. A linguagem, como sistema de correspondência inserido na cultura de um povo, deve ser dominada por todos. Por isso, a autora defende uma maior aproximação entre a alfabetização e o ensino de leitura de mundo.

> A escolarização depende, é verdade, substantivamente, do domínio do processo de decodificação da escrita, *sistema*, por excelência, de registro daquilo que o homem decidiu fazer memorável, durante os últimos três milênios. Por isso na raiz da escola está a alfabetização. No entanto, contra Darnton, que a alfabetização na Europa, durante séculos

[3] YUNES, 2002.

> se fazia em latim, língua *da* escrita em que se grafavam poemas, receitas médicas, tratados políticos, orações, mas desconhecida para a maioria dos falantes, que se expressavam em suas línguas de origem modificadas pelo latim, que se tornaria "vulgar". Podemos pensar que hoje vivemos algo semelhante, já que o texto, com freqüência, se constitui em "mensagem" indecifrável, apesar de foneticamente recuperável pelos alfabetizados.[4]

O curso *Alfamídia* – alfabetização e letramento digital – teve início a partir da oficina *Leitura de telas e textos* ministrada pela professora Maria Antonieta Pereira, por mim e por outros alunos vinculados ao Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão *A tela e o texto* no CAC (Centro de Apoio Comunitário) Barreiro, em 2004. Participaram desse curso pessoas que estavam inseridas nas classificações do INAF acima citadas.

A demanda de leitura por parte dos alunos totalmente analfabetos ou analfabetos em nível rudimentar dessa turma era muito relevante, o que nos levou a criar o Projeto *Alfamídia* – alfabetização e letramento digital, a partir de 2005. Começamos a trabalhar com atividades de letramento para atender aos alunos classificados como alfabetizados de nível básico. Esses alunos já tinham as habilidades necessárias para ler e escrever, porém carregavam graves deficiências quanto à leitura regular de textos escritos e ao contato social com o mundo letrado. De acordo com Magda Soares, eles seriam alfabetizados mas não letrados:

> É verdade que, de certa forma, a aprendizagem da língua materna, quer escrita, quer oral, é um processo permanente, nunca interrompido. Entretanto, é preciso diferenciar um processo de *aquisição* da língua (oral e escrita) de um processo de *desenvolvimento* da língua (oral e escrita); este último é que sem dúvida, nunca é interrompido.[5]

No trecho citado, ela distingue o processo de alfabetização (aquisição da língua escrita), do processo de letramento (desenvolvimento da língua). Na turma do *Alfamídia*, podíamos encontrar alunos que, embora alfabetizados há longo tempo, não tinham conseguido desenvolver

[4] YUNES, 2002.
[5] SOARES, 2005.

as habilidades plenas do letramento. Considerando essa situação, no ano seguinte, dividimos a turma em duas oferecendo os cursos *Alfamídia 1* – alfabetização digital (voltado para analfabetos plenos e analfabetos em nível rudimentar) e *Alfamídia 2* – letramento digital (voltado para os alfabetizados de nível básico e pleno). Evidentemente, esses processos se cruzam em todos os momentos: os alunos da alfabetização, por exemplo, estão sendo permanentemente letrados.

A palavra "digital" no título do Projeto remete à utilização de recursos do computador nas atividades relacionadas à aquisição de conhecimento. Ao longo de cada aula ministrada nas duas turmas, houve importantes espaços em que os alunos utilizavam computadores e Internet: programas para desenvolver habilidades de escrita e leitura de hipertextos em diversos gêneros e o uso de blogs e jogos on-line. Uma das atividades proposta, foi feita com alunos classificados como alfabetizados de nível básico. A leitura de uma reportagem em um jornal escrito e a leitura de uma reportagem on-line referindo-se ao mesmo fato ocorrido. A interpretação dos alunos foi de grande relevância entre outras pela abordagem do aspecto de maior realidade e possibilidade de maiores informações, atualizadas com maior rapidez (na hora, on-line) de que nos jornais (somente no outro dia).

É importante registrar que os conceitos de alfabetização e letramento digital são recentes na sociedade brasileira, o que acarreta seu uso de forma ainda tímida por parte dos educadores. Por isso mesmo, deve-se investir não só no desenvolvimento dessas ferramentas teóricas mas também na experimentação concreta do meio digital, explorando suas enormes possibilidades. Isabel Frade, em seu artigo sobre letramento digital, considera a riqueza desse processo sob dois aspectos: apropriação da nova tecnologia e exercício de habilidades de leitura e escrita. Para ela, está ocorrendo uma modificação nas tecnologias voltadas para a escrita e essa alteração exige mudanças cognitivas e pedagógicas:

> A presença ou a ausência de suportes disponibilizados para a escrita e para a leitura torna, obrigatoriamente, coletivas ou individuais algumas atividades de leitura e escrita na escola. Assim, sabe-se que a escola se utilizava de materiais escritos impressos e de outros materiais, como cartazes e outros artefatos, para a leitura coletiva de textos, na ausência de material disponível para todos, e essa prática escolar de leitura oralizada carrega, em

> parte, as mesmas interferências que as práticas de leitura sofreram na sociedade como um todo, por conta dessa materialidade. Por outro lado, a escrita escolar realizada na ardósia ou nas caixas de areia, na ausência do papel, tornou mais tardios os registros permanentes individuais dos alunos. Assim, uma escrita sem permanência pode ter exigido outras estratégias de alunos e professores, pois eles não poderiam contar com a recuperação de certos registros escritos efetuados pelos alunos, nem para leitura feita por outros, nem para verificação do aprendizado da escrita.[6]

Assim, a alfabetização midiática apresenta novas possibilidades materiais à serem usadas e esse novo recurso é preciso se adequar aproveitando para inovar as formas de ensino e aprendizagem. Com as turmas do *Alfamídia*, a prática dos meios digitais iniciou-se com uma sondagem sobre o que é o computador e para que ele serve. Essa atividade foi feita antes que os alunos tivessem acesso à sala de computadores, que era um ambiente recentemente articulado no CAC- Barreiro. Alguns dos alunos criaram desenhos, de acordo com o que imaginavam que seria um computador, pois alguns deles jamais tinham visto uma máquina dessas.

As primeiras aulas na sala de computador foram de aproximação dos alunos com as máquinas, o que para a maioria provocou estranhamento. No entanto, todos os alunos se interessaram desde o início a trabalhar com o computador e alguns deles se apresentaram mais desenvoltos ao digitar do que para escrever com lápis e papel. Sendo um novo recurso para o aprendizado, o computador foi de grande importância para esses usuários, por ter incentivado sua participação nos cursos *Alfamídia*. Os alunos começaram a se interessar mais pelas aulas, devido ao encanto promovido pelo mundo da informática. Mesmo os que conheciam a máquina nunca a tinham utilizado ou o faziam com pouca assiduidade, em geral uma vez por semana. A possibilidade de uso dos computadores minimizou a exclusão digital das turmas do CAC-Barreiro.

Alguns dados do INAF contribuem para explicitar essa relação entre acesso aos meios de comunicação, classe social e alfabetização, de acordo com a pesquisa:

---

[6] FRADE, 2005.

Classificação INAF	Classes sociais	Uso de computador
analfabetos	81% classes D ou E	Não usam
Alfabetizados em nível rudimentar	Quase 1/3 classe C 64% classe D ou E	6% usam
Alfabetizados em nível básico	40% classe C 45% classe D ou E	23% usam
Alfabetizados em nível pleno	Mais de 1/3 classe A ou B 41% classe C	54% usam

A respeito das relações entre alfabetização e letramento digital, Carla Coscarelli defende que os computadores são recursos para auxiliarem na aprendizagem e, ao mesmo tempo, minorarem a exclusão digital de quem já é excluído em muitas outras situações:

> Acreditamos que já passou da hora de fazer a revolução na educação, mas como nunca é tarde, e como a informática tem muito a contribuir para que isso aconteça, talvez agora consigamos trazer a vida "real" para a sala de aula, atualizada nos computadores ligados à Internet. Mostrando para nossos alunos, desde os primeiros dias de aula, um universo que eles devem dominar e do qual eles precisam fazer parte. Não favorecendo esse acesso à informática e não a transformando em aliada para a educação, sobretudo das camadas populares, a escola estará contribuindo para mais uma forma de exclusão de seus alunos, lembrando que isso vai excluí-los de muitas outras instâncias da sociedade contemporânea e que exige dos seus cidadãos um grau de letramento cada vez maior.[7]

Além de possibilitar inúmeras novas abordagens pedagógicas, os recursos digitais também inovaram as concepções de texto e textualidade, pois as novas tecnologias desestabilizaram nossas representações de conhecimento, segundo Giselle Beiguelman.

> Um texto que agora se dá a ler em um meio que é também o meio em que se escreve e, muitas vezes, no qual também se publica, agenciando um processo de reciclagem

[7] COSCARELLI, 2005.

> do conhecimento em uma escala sem precedentes, confundindo as práticas da escritura e da leitura. Um texto que se transmite em um fluxo de dados contínuo e que demanda pensar um contexto de leitura líquida que não responde ao desenho retangular da janela do monitor nem ao enquadramento da página. Redefinem-se não só as experiências de leitura, porque se tornam agora relativas às diferenças entre textos, imagem e lugar, muito embora a metáfora da tela com a página mascare essa situação inédita. (...) Olhando o código de qualquer documento disponível na Web, é fácil concluir que a Internet não passa de um grande texto, um imenso sistema de endereçamento que opera a desconexão entre a interface e a superfície aprofundando a "desobjetificação" dos suportes de leitura.[8]

Assim, desenvolvendo os paradigmas do Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão *A tela e o texto*, o Projeto *Alfamídia* acreditou na ampliação dos conceitos de texto, leitura e ensino, procurando perceber de forma crítica os contextos social, tecnológico, epistemológico e político da atualidade. Partindo desses princípios, não foram apresentadas propostas fixas de aula, as quais foram construídas com temáticas adequadas às demandas e às necessidades dos alunos. O uso do computador na elaboração e na execução das aulas do *Alfamídia*, embora constitua uma perspectiva bastante vinculada à revolução tecnológica em curso no mundo contemporâneo, não elimina a necessidade de utilização de várias mídias no processo de formação de leitores. Eliana Yunes considera a ampliação de mídias e leituras como um atividade continuamente válida e enriquecedora:

> É inegável que a revolução da escrita trouxe uma mudança de paradigmas na relação do homem com o mundo, sem contudo abolir ou substituir totalmente as práticas preexistentes, como o cinema não matou o livro, apesar dos temores. Se a TV rouba o tempo antes disponível para a leitura do livro, para a "contemplação", no entanto, abriu outras janelas para leituras (às vezes prontas e semiprontas, é verdade) em outras linguagens. As possibilidades de leitura se ampliaram.[9]

---

[8] BEIGUELMAN, 2002.
[9] YUNES, 2002.

Nesse aspecto, as aulas do *Alfamídia* sempre apresentaram propostas que utilizavam vários gêneros textuais, procurando aproximar os alunos de diversas possibilidades de uso da língua escrita. No entanto, a maioria dessas propostas visou à sua aproximação do texto literário. O comportamento dos alunos causou surpresas, no que se refere à sua motivação para participar de aulas em que se discutia Literatura Brasileira, ocasião em que eles mostravam boa capacidade de interpretação de textos ficcionais. Muitos dos alunos da turma do *Alfamídia 1*, que eram analfabetos ou alfabetizados de nível rudimentar, apresentaram interesse, empenho e desenvoltura ao trabalhar com o texto literário em suas diversas formas e possibilidades, mesmo em fase de aquisição das habilidades necessárias para ler e escrever.

Diante das informações e dos dados apresentados, concluo que os alunos participantes do Projeto *Alfamídia* não adquiriram as habilidades necessárias de leitura e escrita em tempo "hábil" (durante o ensino básico e fundamental) mais por empecilhos sociais, como sua exclusão dos bens culturais do que por empecilhos cognitivos. Observando seu desenvolvimento, nas atividades relacionadas às habilidades acima citadas, percebemos que eles apresentavam compreensão das habilidades necessárias tanto à aquisição da escrita quanto ao uso do computador. Ao longo de dois anos de curso, eles também foram capazes de articular sua vida às narrativas ficcionais e, por isso mesmo, conseguiram produzir sentido a partir dessas leituras da tela, do texto e do mundo.

Referências

BEIGUELMAN, Gisele. *O livro depois do livro*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BELMIRO, Célia Abicail e AFONSO JR., Delfim. A imagem e sua dimensão cultural na formação de professores. *Presença Pedagógica*, v. 7, n. 40, jul.-ago. 2001.

BERGER, Peter; BERGER, Brigitte. Socialização: como ser um membro da sociedade. In: FORACCHI, Marialice M.; MARTINS, José de Souza. *Sociologia e sociedade*: leituras de sociologia da educação. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

BOURDIEU, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Alfredo. *Escritos de educação*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

CAZARIN, Ercilia Ana. Da polifonia de Bakhtin à heterogeneidade discursiva na análise do discurso. In: ZANDUAIS (Org.). Ana *Mikhail Bakhtin:* contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005.

CHARTIER, Roger. O leitor – entre limitações e liberdade. In: _____. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. Conversações com Juan Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.

COSCARELLI, Carla Viana; RIBEIRO, Ana Elisa (Org.). *Letramento digital* – aspectos sociais e possibilidades pedagógicas. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

DURKHEIM, Émile. A educação como processo socializador: função homogeneizadora e função diferenciadora. In: PEREIRA, Luiz; FORACCHI, Marialice. *Educação e sociedade*: leitura de sociologia da educação. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

FRIGOTTO, Gaudêncio; CIAVATTA, Maria. Educação básica no Brasil na década de 1990: subordinação ativa e consentida à lógica do mercado. *Educ. Soc*., v. 24, n. 82, p. 93-130, abr. 2003.

GUIMARÃES, César. Algumas aproximações entre cinema e literatura. In: _____. *Imagens da memória:* entre o legível e o visível. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

NOGUEIRA, Maria Alice. Tendências atuais da Sociologia da Educação. In: II SEMINARIO CATARINENSE DE SOCIOLOGIA DA EDUCACAO, 1995, Florianópolis. *Leituras e Imagens*. Florianópolis: UDESC/FAED, 1995. p. 23-43.

NOGUEIRA, Maria Alice; ROMANELLI, G.; ZAGO, N. Família e escola. In: _____. *Trajetórias de escolarização em camadas médias e populares*. Petrópolis: Vozes, 2000.

OLIVEIRA, Dalila Andrade. Regulação das políticas educacionais na América Latina es suas conseqüências para os trabalhadores docentes. *Educ. Soc*., Campinas, v.26, n.92, p. 753- 775, out, 2005. n. especial.

PARSONS, Talcott. A classe como sistema social. In: BRITTO, Sulamita de (Org.). *Sociologia da juventude, III*: a vida coletiva e juvenil. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

SOARES, Magda. *Alfabetização e letramento*. São Paulo: Contexto, 2005.

SOARES, Magda. *Novas práticas de leitura e escrita:* letramento na cibercultura. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 23, n.81, p.143-160, dez.2002.

VIANA, Maria José Braga. Novas abordagens da escolarização das camadas populares: uma revisão de estudos recentes acima de trajetórias escolares de sucesso. *São João Del-Rei*, n.7, p. 82- 93, jan.-jun. 1996.

YUNES, Eliana. *Pensar a leitura*. Rio de janeiro: Loyola, 2002.

5º INDICADOR Nacional de Alfabetismo Funcional – um diagnóstico para a inclusão social pela educação [Avaliação de leitura e escrita]. Ação do IBOPE pela Educação. Instituto Paulo Montenegro. Ação Educativa. São Paulo: 8 Set., 2005.

Revisões de Shakespeare: um exemplo canadense

Carlos Henrique Bento
UNIPAC

Certamente há diversas maneiras de se ler os clássicos da literatura. Comumente, os críticos e os leitores considerados como mais informados ou endossam as idéias difundidas no texto, contribuindo para a consagração da obra e do escritor, ou criticam tais idéias, rechaçando-as, ou utilizam aquelas mesmas idéias em conexão com contextos diversos, a fim de corroborar opiniões próprias que, assim, têm o privilégio de receber a bênção de um nome célebre para sua legitimação. Independente da postura ou do objetivo de quem se dispõe a ler e a publicar suas impressões da leitura, o fato é que clássicos só se tornam dignos deste título porque são capazes, lembrando Barthes, de gerar constantes publicações a seu respeito. Bom exemplo disso é a obra de Shakespeare, que faz com que as bibliotecas precisem, de tempos em tempos, acrescentar novas estantes à seção dedicada à sua obra, a fim de comportar os novos volumes que se debruçam sobre a biografia e os livros deste ícone máximo do cânone inglês.

Mas, claro, os clássicos não são perfeitos. E ainda que o sejam de algum ponto de vista, como o estético, é fato que estão ligados à forma de pensar daquele autor ou autora, e certamente encontram-se imbricados com o contexto que cerca sua produção. Por isso, são tomados para uma leitura ainda mais aguda e subversiva: a reescrita ou a escrita revisionista. Esse tipo de produção busca estabelecer um diálogo com o texto original, discutindo as mais diversas questões, como as relações de gênero, por exemplo. Shakespeare, novamente, é um caso exemplar. Na introdução ao livro *Transforming Shakespeare*, Marianne Novy (NOVY, 1999: 01) afirma que "o final do século XX assistiu uma explosão de literatura em que mulheres reescrevem Shakespeare". Essas mulheres buscam, por meio da reescrita, revisar as posições afirmadas pelo texto original a respeito do gênero. Trata-se de um trabalho cuidadoso, que pode ser visto como um colocar-se no lugar hipotético, imaginado por Virgínia Woolf, de irmã de Shakespeare. Nesse caso, não uma irmã que, possuindo o gênio do autor, fosse capaz de legar ao mundo uma obra tão vultosa quanto

a dele, mas alguém que possa tomar tais tramas para si e atualizá-las, rejeitando as idéias que não são mais adequadas. Nesse sentido, é como se houvesse um reconhecimento de que, se não foi possível escrever como Shakespeare, sempre é possível reescrever e dialogar com o que ele escreveu. E isso as mulheres têm feito e muito bem. Dentre essas muitas revisões é que *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet),* da canadense Ann-Marie MacDonald, encontra seu lugar.

No caso de MacDonald, o lugar de irmã de Shakespeare parece ainda mais singular, uma vez que ela escreve em um país que tem uma literatura projetada internacionalmente graças a suas mulheres escritoras. Afinal, não há como negar que, apesar dos inúmeros escritores homens, nenhum deles consegue atrair tanto os leitores quanto a crítica, no próprio Canadá e internacionalmente, como Margaret Laurence ou Margaret Atwood, para citar apenas dois exemplos. Trata-se, além disso, de um país que teve seu primeiro romance em língua inglesa – *The History of Emily Montague*, de 1769 - escrito por uma mulher, Frances Brooke.

De acordo com o livro *The Cambridge Companion to Canadian Literature*, "atualmente, Margaret Atwood, Alice Munro, e Carol Shields, que começaram a publicar nas décadas de 1960 e 1970, são sinônimos da literatura canadense internacionalmente" (KRÓLLER, 2004: 194). Um pouco à frente o livro lembra que "estas mulheres modernas são as herdeiras de uma longa tradição de escrita de mulheres no Canadá" (KRÓLLER, 2004: 195). Com certeza, é inegável que a importância das escritoras na literatura canadense é mais visível que em muitas literaturas nacionais, como é o caso da literatura brasileira. Convém perceber que o que faz a diferença na literatura canadense é também a regularidade da escrita de mulheres, pois elas assumem papel importante durante toda a nistória literária do país. A cada geração, surgem novas mulheres que continuam o trabalho, mantendo a linhagem e contribuindo para o fortalecimento de uma tradição literária que ganha cada vez mais espaço no mundo todo. Ann-Marie MacDonald é parte da mais nova geração.

Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet) é protagonizado por Constance Ledbelly, uma professora assistente na Queen's University, em Kingston, Ontário. Ela também serve como *Ghost-Writer* para o professor Claude Night. Constance tenta, há muito, terminar sua tese de doutorado, buscando provar que Shakespeare teria composto as obras *Othello* e *Romeu e Julieta* a partir de outros textos, originalmente comédias. Para ela, o que Shakespeare teria feito é eliminar um personagem, "the

fool", permitindo o desencadeamento dos episódios trágicos. Sua aposta é de que sua tese poderia ser provada por meio do deciframento de um velho manuscrito, chamado de *Gustav Manuscript*, um documento sem credibilidade acadêmica. Na véspera de seu aniversário, Constance está em seu gabinete na universidade, tentando encontrar argumentos para sua tese, quando entra o professor Claude Night, anunciando que assumiria um cargo na universidade de Oxford. Uma má-notícia para Constance, que esperava ser indicada para o cargo. Além disso, ele anuncia que se unirá a uma aluna. Outra má-notícia, uma vez que Constance acreditava amá-lo, encontrando no amor a justificativa para se submeter ao trabalho de ghost-writer. Claude, antes de sair, recolhe os últimos artigos escritos por Constance e faz algumas considerações negativas sobre a sua tentativa de tese, afirmando que se ela continuasse com a idéia sobre o manuscrito, jamais conseguiria terminar o doutorado (MACDONALD, 1998: 16). Com tantas más-notícias, tão logo Claude Night se retira, Constance, furiosa, decide se demitir da universidade. Então, ela é sugada através da lixeira e cai dentro da peça *Otelo*. Começa, assim, uma estranha viagem que, além da Cyprus de Othelo, passa pela Verona de Romeu e de Julieta. Nas duas peças, Constance interfere, impedindo os finais trágicos. Sua presença, óbvio, causa muita confusão. Ela revela o plano de Iago, pegando o lenço de seu bolso e o entregando a Otelo. Torna-se amiga de Desdemona e conselheira de seu marido. No entanto, Iago, desacreditado, vinga-se dela invertendo sua trajetória na peça de Shakespeare. Ele passa a influenciar Desdemona, convencendo-a de que Constance estaria tendo um caso com Otelo. Desdemona fica furiosa e tenta matar Constance, que é novamente levada a viajar, caindo em Verona, exatamente na cena em que Tybalt e Mercutio duelam. Ela conta sobre o casamento de Romeu com Julieta, evitando que a tragédia seja desencadeada. Acontece que em Verona ela é vista como sendo um homem. E tanto Romeu quanto Julieta ficam perdidamente apaixonados por ela. Como ela recusa os dois, a confusão se torna cada vez maior. Romeu se convence de que Constance, que em Verona é chamada de Constantine, prefere Julieta, porque é homem e heterossexual. Julieta, no entanto, acredita que Constantine se interessa por Romeu, porque é homossexual. Assim, tanto um quanto o outro decidem mudar suas identidades sexuais, a fim de conquistar o estrangeiro. Romeu veste as roupas de Julieta, que veste as roupas de seu antigo namorado. Acontece que Desdemona também é transportada para Verona, e continua sua tentativa de matar Constance. Desdemona

tenta sufocá-la com um travesseiro - da mesma forma como ela própria é morta por Otelo na peça de Shakespeare - na cama de Julieta. Então, elas percebem uma coincidência: as três fazem aniversário no mesmo dia. Constance percebe então que ela própria é o elemento que transforma as peças de Shakespeare de tragédia em comédia, se tornando a nova autora, da peça que o público termina de assistir naquele momento.

Essas interferências de Constance nas tramas de Shakespeare acabam por salvar Desdemona e Julieta de seus destinos trágicos originais, mas também salvam a própria Constance, que se descobre mais forte e segura do que imaginava, e percebe o quanto era explorada e desvalorizada na academia. O texto tornou-se um grande sucesso, recebeu vários prêmios, foi montado repetidas vezes, e vendeu várias edições de sua versão impressa. Foi também aclamado no meio acadêmico. A esse respeito, Novy afirma, a partir do fato de que em 1997 a peça contava já com oito reimpressões, que "uma das razões para suas oito impressões é que ela pode ser usada como um texto em um curso sobre Mulheres e Shakespeare, ou Reescrituras de Shakespeare, e muitos alunos irão apreciá-la enquanto poucos, se algum, reclamará de seu riso subversivo" (NOVY, 1999: 81). Essa versatilidade contida no texto, permitindo que ele seja utilizado para diversas discussões, bem como o tom bem-humorado ao mesmo tempo que sério, são características realmente louváveis na obra. No entanto, há críticos que acreditam que o seu sucesso se deve principalmente ao sucesso de Shakespeare. Como o texto lida com duas das obras mais populares do autor, o sucesso ocorreria como uma espécie de efeito secundário, uma vez que funcionaria como um olhar diferente sobre o texto Shakespeareano. Assim, MacDonald seria beneficiária do sucesso, da popularidade e da credibilidade dos textos usados como fonte para sua peça. Talvez essa tendência, de considerar que o sucesso da peça se deve mais a Shakespeare do que à peça mesma, seja uma sugestão de que uma eventual irmã do bardo só seria capaz de alcançar fama e respeito graças à relação de parentesco com ele.

Claro que não é apenas a boa aceitação do livro na academia que explica o seu sucesso. Nem apenas o fato de que a trama se assenta sobre o sólido terreno da obra de Shakespeare, o que garante que o público, especialmente em países anglófonos, seja capaz de reconhecer e compreender parte do seu conteúdo. O fato é que MacDonald constrói, antenada com as técnicas pós-modernas de composição textual, uma trama com várias camadas. Assim, a peça serve como uma bem-humorada

brincadeira com a literatura, uma vez que coloca personagens familiares em situações inusitadas; serve também como uma discussão sobre gênero, especialmente a respeito da situação da mulher nas sociedades ocidentais; serve como uma produção que ressalta, de maneiras diversas, aspectos da cultura canadense. Afinal, é uma canadense que dá o seu toque nesses clássicos. E ela o faz a partir do seu país. Em uma entrevista Ann-Marie MacDonald afirma, sobre o Canadá: "sempre fui apaixonada por este lugar e por ver o mundo todo a partir daqui. Eu o acho um lugar muito humano para se estar posicionado" (GALLAGHER; BOOTH, 2003: 263). Essa paixão pelo Canadá fica clara em toda a sua obra. Em *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*, o Canadá é tematizado por meio de vários símbolos, como o fato de sua protagonista trabalhar na Queen's University e começar bebendo uma cerveja da marca *Coors*. A representação do país se faz por meio de marcas de produtos, tipos de roupas e comportamentos, mas também por meio de um pensamento sobre o gênero que é bem próprio de uma sociedade que luta para garantir igualdade de direitos a todos.

Por causa da necessidade de se buscar a garantia de direitos para todos, escrever uma peça que pudesse revisar os textos shakespereanos não poderia ser apenas evitar a morte das "heroínas". MacDonald evita as mortes, concede um volume de falas femininas muito maior do que as falas masculinas e maior do que o existente nos textos originais. E ainda cria desdobramentos jamais imagináveis a partir da obra do dramaturgo inglês. Afinal, nem a Desdemona nem a Julieta de MacDonald podem ser vistas como reprodução das personagens de Shakespeare. Elas mantém alguns traços iguais, como o local e os homens a quem amam, garantindo o seu reconhecimento, mas são mulheres muito diferentes, ativas, emancipadas. E a peça cumpre ainda o papel de revisar o olhar que tradicionalmente se lançou sobre o trabalho de Shakespeare, com suas posições a respeito do gênero.

Assim, MacDonald coloca o Canadá, por meio da sua literatura, em uma posição privilegiada na sociedade contemporânea. Afinal, é a partir dele que a autora sugere a viagem de amancipação da mulher, da busca da igualdade de gênero, empreendida por Constance. E para fazer isso, ousa se apropriar e modificar um dos pilares da cultura anglófona. Revisando Shakespeare, MacDonald cria uma obra que vem desencadeando uma série de leituras como esta, que ao se acumularem podem dar a ela própria, o lugar no panteão dos clássicos.

Referências

GALLAGHER, Kathleen; BOOTH, David (Ed.). *How Theatre Educates:* Convergences and Counterpoints with Artists, Scholars, and Advocates. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

KRÖLLER, Eva-Marie (Ed.). *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MACDONALD, Ann-Marie. *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. Toronto: Vintage Canada, 1998.

NOVY, Marianne (Ed.). *Transforming Shakespeare*: Contemporary women's Re-Visions in Literature and Performance. Nova York: St. Martin's Press, 1999.

O palco da cidade em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado

Claudia Maia
UFMG

Vila Rica, mais què esfera da
opulência, he teatro da Religião.
(Simão Ferreira Machado)

> *A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Sua descrição como é atualmente deveria conter todo o seu passado. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.*
>
> (Italo Calvino)

A trama de *Os sinos da agonia*, romance de Autran Dourado publicado em 1974, tem como cenário a histórica cidade de Vila Rica, palco de desmandos e castigos políticos no Brasil do século XVIII. A "morte em efígie" é um exemplo do que os representantes do poder político nas Minas Gerais, em comunhão com a Igreja e a Justiça, eram capazes de fazer para afirmar "um poder colonial obscuro, temido, barroco, amado e absoluto, diante do qual todos eram sem nenhum valimento".[1] No romance de Dourado, essa medida violenta de repressão é tratada especialmente no primeiro capítulo – "A farsa", em que é narrado todo o ritual da morte da personagem Januário, condenado por crime de lesa-majestade.

O romance é dividido em quatro capítulos, ou "Jornadas", como eram denominados os antigos atos dramáticos. Em cada um dos

[1] DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 32.

três primeiros capítulos, a história é narrada sob o ponto de vista de uma personagem: Januário, Malvina e Gaspar, respectivamente. O quarto capítulo retoma os outros três primeiros - cujos desfechos haviam sido deixados suspensos pelo narrador - para, então, finalizar essa trama de crimes e castigos que espelha o mito grego de Fedra.

As quatro epígrafes que introduzem o romance vêm de livros que tratam de nossa história e do antigo Dicionário de Antonio de Moraes Silva, e, complementando-se, procuram esclarecer o que é a "morte em efígie". Assim dispostas, em uma série insistente que traz ao leitor informações sobre os castigos exercidos pelo poder político e religioso, elas parecem revelar o propósito do romance, escrito na época da ditadura militar no Brasil e considerado um "romance político" pelo autor.

Assegurada aos fugitivos ou mortos na prisão, "a morte em efígie, ainda que farsa, tinha todas as conseqüências da natural. Seguia-se dela a servidão e a infâmia da pena e o confisco dos bens. Não aproveitava em circunstância alguma ao réu a esperança de perdão; e quem o quisesse poderia matar sem receito de crime".[2] Um boneco de palha era construído para substituir o corpo do condenado na cerimônia, que em caso de crime contra el-Rei (de lesa-majestade, crime de primeira cabeça) se fazia, segundo as ordens do Capitão-General, aparatosa e festiva, como a da personagem Januário.

No romance, a cerimônia é narrada a partir das lembranças de Januário, o qual a ouviu, por sua vez, do escravo Isidoro. Januário recompunha o que não tinha visto com a ajuda da imaginação e da memória, do que sabia sobre sacrifícios e sortilégios, "como se pintasse o painel da própria morte: e na verdade o era, sentia".[3] A cidade, na ocasião, é transformada num grande teatro em dia de espetáculo, cuja divulgação é realizada desde a véspera: grupos de três homens, vestidos em uniformes de gala, que percorriam ruas e caminhos, parando em largos e cruzamentos, para anunciar em voz cantada a pantomima que seria apresentada:

> E rufavam no maior fragor, as batidas ritmadas, ora lentas e soturnas, ora disparadas, as suas caixas e tambores de fitas encarnadas e azuis. [...] Depois que se juntava mais gente, um deles desenrolava solene

[2] VASCONCELOS, Diogo de. apud DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 5.
[3] DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 31.

> um papel comprido e publicava o bando com o decreto do Exmo. Sr. Governador e Capitão-General da Capitania das Minas. Papel igual, com a mesma letra bordada e graúda, para que mesmo as pessoas que só conheciam letras redondas pudessem ler e saber, foram pregados no pelourinho e na porta das igrejas.[4]

No dia marcado para a cerimônia, a cidade amanhecera ornamentada e festiva, à espera do fúnebre espetáculo. Na praça, que fazia às vezes de palco, estava levantada a forca construída especialmente para a ocasião; uma tropa a guardava de frente para o palácio ornado de bandeiras e onde se punham mais soldados em fardamento de gala. A platéia se dividia nas ruas por onde passaria o cortejo, amontoada na praça ou disposta nas janelas e sacadas dos sobrados, essas enfeitadas com "vistosas colchas de damasco vermelho e toalhas bordadas e guarnecidas de renda"[5] - uma espécie de camarote muito requintado.

O burburinho que antecede ao espetáculo, podia-se ouvi-lo tanto nas ruas, quanto na praça e nos sobrados. Nestes, mulheres e crianças se divertiam vendo toda aquela gente turbulenta e atrevida aglomerada lá embaixo, a gozar com a bebida; os homens, mais receosos, "só chegariam à frente quando o Capitão-General aparecesse na sacada principal do palácio ou descesse à praça"[6], todos vestidos com as melhores roupas, pedrarias, cabeleiras brancas. A arraia miúda, por sua vez, disputava, nas ruas e também na praça, os melhores lugares:

> Era uma festa de moleques e mucamas em dias de folga, do femeaço e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico.[7]

---

[4] DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 23-24.
[5] DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 25.
[6] DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 25.
[7] DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 27.

Esses pretos forros e brancos pobres, tão impacientes quanto os potentados dos sobrados, aguardavam o cortejo que trazia o condenado. Este vinha a passos lentos, ao som fúnebre dos sinos das igrejas, composto por soldados e seus cavalos em vestimentas de festa, aos quais seguiam-se o cruciferário em batina de gala, outro padre benzendo o povo com incenso e as irmandades. Incorporados ao cortejo, vinha ainda o Senado da Câmara e os representantes da Justiça – o ouvidor, juízes e escrivães – e, enfim, a carreta que trazia o boneco de palha vestido com a "alva dos penitentes"[8], para ser enforcado na pantomima preparada na praça. De cada lado da carreta, seguiam três padres e, atrás dela, mais soldados para assegurar a ordem.

Aquele burburinho todo já não existia quando a carreta chega à praça e, ao silêncio da platéia, como a esperar o aparecimento do primeiro ator, surge na sacada central do palácio o Capitão-General, para quem todos os olhos se voltam, tão reluzentes os seus ornamentos e tão admirável a sua glória. "(...) o retinir dos sabres e espadas, o faiscar dos cascos ferrados nas lajes, o brilho dos galões, bandeiras, insígnias e uniformes, a aparição aguardada e temida do Capitão-General na sacada, aumentavam ainda mais a gravidade do momento."[9] O enforcamento do boneco de palha figurando o réu Januário só é efetivamente realizado depois do discurso do padre; e a ele se procede, para finalizar o espetáculo, o que o narrador chama de apoteose política – a fala do Capitão-General lida por um alferes, como para uma constante legitimação do poder colonial.

O romance *Os sinos da agonia*, quando recompõe literariamente a"morte em efígie", parece evidenciar, portanto, o caráter de teatralidade, de espetacularização, das práticas de poder do Brasil Colônia. Ao ficcionalizar a política dessa época, a cidade é representada como um teatro e a história, um espetáculo. Dessa forma, evidenciam-se aí alguns elementos próprios da arte cênica: a praça, em *mise-en-abyme*, torna-se um palco dentro de um palco maior, a cidade; o Capitão-General e os representantes da Igreja dividem com o boneco de palha e as outras personagens o papel de atores, todos vestidos ao rigor do figurino; os moradores da cidade compõem a platéia; e os sinos das igrejas, por vezes apoiados pelo tambor dos soldados, cadenciam a encenação montada num cenário barroco do século XVIII.

---

[8] DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 29.

[9] DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 30.

O campo semântico explorado pelo narrador também aponta para a idéia de teatro e representação no romance, a começar pelos capítulos, que se denominam jornadas – antigos atos dramáticos, e em especial o primeiro, "A farsa", nome que alude tanto ao gênero dramático quanto ao caráter fingido do espetáculo preparado para o sacrifício de um boneco. As referências ao teatro se adensam ao longo da narrativa, seja na revisitação ao mito de Fedra, seja na descrição da cidade, envolta à concepção teatral da arte barroca, tão visível na arquitetura e na ornamentação das igrejas, pomposamente cobertas de ouro e estuque, na pintura esfuziante de seus tetos e no aspecto espetaculoso que assumiam as principais celebrações litúrgicas, como para suscitar uma visão da glória celestial e do poder da Igreja.

Segundo Affonso Ávila, "a preocupação do visual, a busca deliberada da sugestão ótica, a necessidade programática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos"[10] é um aspecto comum às manifestações do barroco na Minas setecentista, as quais têm como exemplo a procissão do Triunfo Eucarístico,[11] registrada por Simão Ferreira Machado em 1734, e que para Januário parecia muito com o cortejo preparado para a sua execução. Confiante no prazer do olhar e naquele embevecimento, o representante do rei em *Os sinos da agonia*, ao suspeitar de um motim, e com o intuito de evidenciar o seu poder e de se tornar cada vez mais temido, monta um espetáculo para as massas, se assim podemos classificar o ritual da morte em efígie montado no Brasil colonial.

Alberto Manguel, em "Caravaggio: a imagem como teatro", afirma que "o espaço do drama não está necessariamente contido apenas no palco de um teatro: a rua, a cidade toda podem ser aquele espaço, e ele pode estar espelhado no microcosmo fechado de uma tela [...]."[12] O crítico sugere ainda que a representação dos pobres de Nápoles realizado pelo pintor italiano em suas telas é uma continuidade "à apropriação de um palco público que as pessoas comuns haviam começado, nas ruas

---

[10] ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*, p. 185.

[11] Festividade religiosa realizada em 1733, na cidade de Vila Rica, por ocasião da inauguração da nova matriz de Nossa Senhora do Pilar e da solene trasladação da Eucaristia (o Divino Sacramento) para esse templo, antes depositada na igreja de Nossa Senhora do Rosário.

[12] MANGUEL. *Lendo Imagens*: *uma história de amor e ódio*. p. 291.

das cidades, com a *commedia*, o carnaval e o Festival dos Bobos, e até com as procissões e os mistérios da Igreja".[13]

O romance de Dourado, quando representa o enforcamento de Januário na praça de Vila Rica, confere ao espaço da cidade – um palco público por excelência – o estatuto de teatro, mas não só teatro da religião, como dissera Simão Ferreira Machado[14], quando descreveu a procissão do Triunfo Eucarístico, mas também teatro do poder político, do poder opressor, que, em comunhão com a Igreja, procura persuadir através do olhar, da figuração da imagem, da linguagem teatral e ilusória.

Rememorando o Brasil colonial e os seus procedimentos repressivos, punitivos, do poder absoluto, Autran Dourado denuncia a condição política daquela época e também a contemporânea à da escrita do romance, os anos da ditadura brasileira:

> Quando não se pode escrever o que se pensa (nem todos temos a coragem de enfrentar o arbítrio, a censura, a tortura, o exílio e a morte), nos períodos ditatoriais temos de ser barrocos e rebuscados, para que os censores não nos entendam e sejamos sentidos e entendidos por aqueles pelos quais nos sentimos irmãos na angústia e no sofrimento. Cada um sente, sofre e fala à sua maneira; às vezes a fala é apenas um gemido rebuscado. (...) com a morte em efígie e outras arbitrariedades eu queria me referir ao então recém-decretado banimento, medida violenta que só fora usada antes pelos portugueses no Brasil Colônia.[15]

A Vila Rica de *Os sinos da agonia*, portanto, é reencenada a partir de um duplo estatuto: como espaço urbano e como teatro e representação. Quanto à primeira acepção, pode-se pensar na relação que cada personagem estabelece com a cidade, no cotidiano da rua e da casa apresentados pelo romance, no que representam os prédios públicos e as igrejas barrocas no espaço urbano ali representado. Como teatro e representação, a cidade de Dourado retoma os rituais coloniais para ser transformada em uma cidade-palco, (re) construída pelo discurso, texto

---

[13] MANGUEL. *Lendo Imagens*: *uma história de amor e ódio*, p. 308.

[14] MACHADO *apud* ÁVILA. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*: áurea idade da áurea terra, p. 65.

[15] DOURADO. Os sinos da agonia: romance pós-moderno, p. 120

escrito, montado, posto em cena, traçado no jogo de sombra e luz, cor e movimento, de uma estética que se quer grandiosa, dramática, barroca.

Referências

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*: áurea idade da áurea terra. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Coleção Debates.)

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Manardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

DOURADO, Autran. Os sinos da agonia: romance pós-moderno. *Revista da USP*, São Paulo, Edusp, n. 20, p. 119-124, 1999.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance, matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens. Uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

A condição migrante e a ressignificação da subjetividade em *Grande Sertão*

Claudiane Gurgel Bickel
UFMG

A literatura fornece-nos infinitos questionamentos e reflexões sobre os papéis de sujeitos, subjetividades e identidades elaborados por intervenções políticas, históricas e sociológicas, por exemplo. A literatura trata de problemas e questões acerca da identidade e, de acordo com Culler, "as obras literárias esboçam respostas, implícita ou explicitamente, para essas questões,"[1] além de oferecer uma gama de modelos implícitos de formação de identidade.

A literatura narrativa de ficção segue o destino de seus personagens à medida que estes se constituem e são constituídos por combinações de seus passados, pelas suas escolhas, além das forças sociais – e, diríamos, inclusive, culturais – que agem sobre eles. Culler ainda diz que a teorização sobre raça, genêro e sexualidade nos estudos literários tem muito a ver com o fato de que a literatura fornece materiais ricos para questionar as explicações políticas e sociológicas que foram construídas, a fim de definir os papéis desses fatores e a elaboração de suas identidades. A literatura é capaz de representar e complicar a questão do eu como algo dado ou como algo construído.

Pensando na literatura como um "terreno fértil" para os agenciamentos do sujeito, o cerne da minha questão poder-se-ia passar por uma relação entre sujeito e literatura, subjetividade subalterna e literatura. Quem são esses eus? Quais são os agenciamentos de sujeito elaborados em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa?

Riobaldo Tatarana nos traz o passado por meio de sua memória "fluida:" "(...), só de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra".[2] A narrativa é construída no ir e vir de sua memória. Esse *descontinuum*

[1] CULLER, 1999, p. 108.
[2] ROSA, 2001, p.45

memorialístico reescreve o passado nacional recalcado, dos resíduos da nação, dos sujeitos do sertão infinito, dos jagunços, dos índios, dos negros, das prostitutas, dos mendigos e dos velhos. O ir e vir característico do processo de memória constrói alegoricamente as subjetividades sertanejas.

A memória de Riobaldo, memória do sertão, ressignifica a condição migrante do indivíduo subalterno. Tal condição sofre transformações de sentido e significado à medida que se tentou refletir sobre a própria condição subalterna construída no *descontinuum* histórico ocidental. E essas transformações fizeram-me pensar na condição migrante subalterna, na obra, em contextos de agenciamentos de subjetividades sem um referencial fixo, fluidos e permeáveis, pelo fato de a identidade sertaneja pertencer a um *descontinuum* histórico, que é pensado, mais adiante, na problematização da migração sexual de Diadorim.

Os agenciamentos de subjetividade do *Grande sertão* são elaborados no trânsito narrativo de Riobaldo. A história contada por ele é fragmentada e tem como único recurso de existência sua "memória pouca." Esse jogo de memória "fraca", que Riobaldo sabiamente faz, pois, quando quer calar, sua memória vem à tona, é uma alegoria da memória sertaneja, que não tem como tradição a escrita, mas a fala. É a partir da oralidade que se constituem a história e a identidade. O sertão não vem de uma tradição das letras, mas das "falas" e "causos." Em seu narrar, Riobaldo retoma essa tradição, a da fome, da miséria, da exclusão: "Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outras é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias..."[3] O sertão é lugar de indivíduos nômades. E a oralidade é errática.

Por veredas teóricas, o fluxo errante dos personagens do grande sertão poderia estar tenuamente relacionado com o sujeito migrante de Cornejo Polar[4]. Este crítico interessa-se, principalmente, pela migração do sujeito do campo à urbe. Contudo, ele abre a perspectiva da migração para a própria leitura da heterogeneidade da literatura latino-americana:

> Tenho para mim que, a partir de tal sujeito [migrante], e de seus discursos e modo de representação, poder-se-ia produzir uma categoria que permitisse ler vastos e importantes segmentos da literatura latino-americana –

[3] ROSA, 2001, p. 31.
[4] CORNEJO POLAR, 1999, p. 299-308.

> entendida no mais amplo sentido – especialmente os que se definem por sua radical heterogeneidade.[5]

O sujeito migrante não é um "subalterno irremediável,"[6] nostálgico de seu local de origem, mas está, segundo o autor, em relação ao seu novo espaço de experiência, exposto a "fenômenos sincréticos"[7] – hibridismo cultural –, além de poder fixar limites claros entre ambos os mundos. Ele é um sujeito fragmentado e deslocado. Portanto, tal concepção pode ser estendida para a leitura de determinados segmentos da literatura latino-americana porque denota uma nova experiência, heterogênea, híbrida.

A noção de sujeito migrante apresentada por Cornejo Polar diz, principalmente, de um indivíduo que migra do rural para o urbano. E, partindo dessa concepção, tenho como propósito doravante refletir sobre a condição migrante de Diadorim, indo além da migração campo / cidade, caminhando para o próprio fluxo errante subjetivo do subalterno.

Contudo, é importante lembar-nos de que a noção migrante não é uma questão inovadora, diria, inclusive, que é óbvia, quando se trata de indivíduos subalternos. Se pensarmos em algumas comunidades primitivas autóctones de várias regiões do mundo, verificaremos que o nomadismo, uma das facetas da migração, é freqüente. Além disso, caminhando para a nossa realidade social, a migração do subalterno é inerente, pois, historicamente, é o escravo que saía da senzala para a casa-grande; atualmente, o indivíduo que mora na favela sai para trabalhar em uma residência da região nobre de sua cidade; o nordestino vai para o sul; além da questão diaspórica como a dos imigrantes indianos e africanos na Europa e os latino-americanos nos Estados Unidos. A migração nos mostra um êxodo econômico, social, mas sem uma busca pela "terra prometida". Talvez, embora haja alguma esperança nesses movimentos migratórios mais atuais, o que leva ao seu acontecimento, geralmente, é a desesperança, a ruína, a exclusão, a falta, a ausência. Entretanto, a minha intenção é a de problematizar tal condição no campo literário. Pensar em como a literatura dita periférica, que trata, principalmente, do sujeito subalterno, pode problematizar a condição migrante deste indivíduo. Pensar em Diadorim.

---

[5] CORNEJO POLAR, 1999, p. 301.
[6] CORNEJO POLAR, 1999, p.303.
[7] CORNEJO POLAR, 1999, p. 304.

Em *Grande sertão*, a errância da subjetividade dos personagens é sentida na narrativa migrante de Riobaldo. O contador de histórias sertanejas entra e sai de um caso e outro sem um fim entre eles ou deles. A identidade sertaneja está, por isso, em constante processo de mudanças e transformações. O *descontinuum* memorialístico do sertanejo encontra-se no *descontinuum* histórico ocidental. O sertão vive uma temporalidade e uma história que não está em consonância com a história eurocêntrica tradicionalmente contada. A história do sertão é construída por meio dos fragmentos narrativos de Riobaldo, deslocados e descolados do seu lugar de escrita para o de oralidade. A migração dos sertanejos na narrativa acontece em um trânsito por vários meios: o pertencer a uma religião cristã, ter nome em inglês, namorar a filha de um estrangeiro, ser professor, jagunço, homem, mulher. Mais que fragmentada, a subjetividade sertaneja em *Grande sertão* é segmentarizada e passa uma na outra, transformando-se de acordo com o momento: Diadorim é Reinaldo na adolescência, jagunço e Diadorim para Riobaldo, e, na morte, mulher, Maria Deodorina. Uma história entrar em uma e sair de outra implica, também, uma imbricação de subjetividades.

Diadorim é essencialmente, ou melhor, performaticamente segmentarizada. A andrógina Diadorim é um intenso e incessante trafegar do feminino para o masculino. A errância dos personagens do sertão é vivenciada por sua migração sexual. Jagunço valente, mas de traços muito delicados: "Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas."[8] Em vida um homem, mas a morte revela uma mulher. Morre o homem e nasce a mulher na morte. Por que o paradoxo nascimento da mulher em morte? A voz do subalterno que não pode falar. A mulher Maria Deodorina não fala em vida, mas "grita" a sua condição quando morre. É muito mais "escandalosa" quando está totalmente paralisada. Spivak diz que o subalterno não pode falar, querendo dizer que a suposta fala e o espaço de articulação do sujeito enunciante, quando realizados pelo intelectual pós-colonial, são, na verdade, efeitos de sujeito, construções ventriloquadas, principalmente quando são utilizados conceitos modernos como democracia e direito. Diadorim, em sua morte, denuncia esse estatuto de ausência de voz e mostra que a subjetividade subalterna caminha em uma direção que, de certa forma, nem que seja paralisada, escapa ao totalitarismo moderno.

---

[8] ROSA, 2001, p. 444.

A transformação da subjetividade feminina em um ser andrógino culmina em um processo de desterritorialização e reterritorialização. A mulher, Maria Deodorina, é desterritorializada de sua condição feminina imposta por uma sociedade burguesa modernizada e reterritorializada em um ser híbrido, Diadorim. Novamente, quando morre, o indivíduo andrógino é desterritorializado e reterritorializado em um corpo de mulher. A morte simbólica de Diadorim revela não uma mulher morta no sentido "mórbido" da palavra, mas uma mulher *matada*[9], sufocada e silenciada, o que realmente lhe aconteceu, pois como mulher não podia, de forma nenhuma, fazer as coisas que um jagunço comum, ou seja, um homem, fazia. A mulher *matada* pela androginia de Diadorim estava em processo de decomposição, de ruína. Ela mulher não tinha movimento, era totalmente paralisada, e esperava por alguém para lhe retirar daquela condição. Essa mulher *matada* era, dialeticamente, *vivida* por Otacília, que ficou quieta, parada, esperando por Riobaldo retirá-la de sua casa e colocá-la em outra: "Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse."[10] Otacília não reiventa sua condição, não delata o seu recalque como o faz Maria Deodorina na pele de Reinaldo e Diadorim: "Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais."[11]

A morte de Diadorim, que revela Maria Deodorina, tem o estatuto da *différance*. O significante morte tem o seu significado deslocado, que é o de revelar uma condição subalterna, recalcada. De fato, Diadorim "engendra uma retórica que passa ao largo do significado e se pluraliza incansavelmente no significante."[12] Em vida, Diadorim cristalizou a identidade feminina imposta socialmente. Tal identidade estava lá esperando o momento de emergir, como um vírus quando cristalizado. O vírus cristaliza porque não consegue manifestar e atuar sua condição e fica esperando a oportunidade para tanto. A oportunidade de Diadorim para manifestar e revelar sua condição de mulher é quando morre. No caso do personagem, o surgimento de Maria Deodorina é a revelação do fim de uma subjetividade que precisava ser transformada.

---

[9] O uso do termo *matada* aqui é proposital, a fim de mostrar, na palavra, a violência da mudez do subalterno, que tem em sua condição silenciosa a própria morte enquanto ser social ou cidadão. É como se não existisse de fato.

[10] ROSA, 2001, p. 67.

[11] ROSA, 2001, p. 206.

[12] MOURÃO, 2000, p. 159.

Foucault sugeriu que os sujeitos oprimidos deveriam não mais descobrir o que são, mas recusar o que são. Diadorim "aceita" tal sugestão e nega ser a mulher que a sociedade lhe impõe: "Diadorim pertencia a sina diferente."[13] Moreiras diz que não existe subjetividade sem ser baseada na negação subalterna.[14] A negação de Diadorim em ser uma mulher seria uma recusa de se submeter ao poder hegemônico. O não absoluto de Maria Deodorina em relação à condição cultural e social de seu gênero ultrapassa os limites da representação e é, de fato, uma recusa de representação. Ela se livra do Estado moderno recusando uma individualização feminina burguesa imposta que a liga a este estado, promovendo uma nova forma de subjetividade. Diadorim é mutante e toma novas formas no decorrer de sua vida: Reinaldo, Diadorim, Maria Deodorina. A intervenção pungente no discurso feita por este personagem inova, renova e reinventa um agenciamento de subjetividade feminina. Mesmo sob condições de dominação, ela se coloca em um entre-lugar, um "entre-gênero," que escapa à interpelação hegemônica. A sua errância e fluidez sexual contribuem simbolicamente para uma tradição heterogênea e recalcada. O recalque feminino é o mesmo do dos marginalizados. O sertão é o lugar, ou melhor, o não-lugar das subjetividades errantes e cambiantes. Os jagunços, os negros, os índios, os caboclos, as prostitutas e Diadorim, Reinaldo, Maria Deodorina estão migrando nesse espaço através da memória fluida de Riobaldo.

A figura híbrida de Diadorim ignora o que é. "Mulher é gente tão infeliz."[15] Diadorim nega a subalternidade fazendo tal afirmação e, também, porque se traveste de homem. Entretanto, ela deixa escapar vestígios de sua feminilidade, uma vez que tem traços delicados, pele muito clara e ciúmes de Riobaldo com qualquer outra mulher. A negação subalterna se dá revelando traços e vestígios de sua feminilidade. Diadorim não é a mulher que os outros a mandam ser. Ela hibridiza a sua identidade feminina para revelá-la e ressaltá-la fora de qualquer intervenção homogeneizadora. Ela é o contrário de Otacília, sua figura antagônica, a moça que é o que é esperado ser. Diadorim, que se constitui à margem, reinventa a sua identidade de mulher. Diadorim é ausente de um referencial fixo de identidade. Ela não conheceu a sua mãe, portanto,

---

[13] ROSA, 2001, p. 444.
[14] MOREIRAS, 2000, p. 153.
[15] MOREIRAS, 2000, p. 188.

não tem como alcançar sua origem. "Diadorim é a minha neblina..."[16] Ela é homem, mulher, Reinaldo, Diadorim, Maria Deodorina. A fim de sobreviver na condição beligerante do sertão rosiano, ela inventa a ilusão: Diadorim. Maria Deodorina assenhora-se de si mesma e, para tornar-se, transforma-se.

Para Nietzsche, em *Humano Demasiado Humano*: um livro para os espíritos livres, o "espírito livre" é aquele que não segue o "instinto de rebanho", sofre e sente a dor como necessária para ser. O "espírito livre" assenhora-se de si mesmo, tem um poder e configura as suas forças. O conhecimento do "espírito livre" é a vida.

O filósofo diz que é chamado de espírito livre aquele que pensa de modo diverso do que é esperado com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas opiniões predominantes em seu tempo. Ele é a exceção; já o espírito cativo é a regra. Para o espírito atado, o importante é possuir a verdade; ao contrário do livre, cuja importância está no impulso de busca e o no caminho pelo qual se achou a verdade. Como diz o autor, "não é próprio da essência do espírito livre ter opiniões mais corretas, mas sim ter se libertado da tradição, com felicidade ou com fracasso." (HDH, § 225)

Diadorim apresenta uma saída estética, como "espírito livre", para uma condição feminina socialmente imposta. A sua androginia é uma forma de negação subalterna, uma forma de não seguir o rebanho. Diadorim só se revela como mulher quando morre. A significação do significante morte é deslocada para o significado revelação. A morte revela o recalque feminino, do sujeito subalterno. A migração sexual de Diadorim promove o agenciamento de uma identidade capaz de problematizar e contribuir para o pensamento do indivíduo recalcado.

Finalmente, pela alegoria da parca e errante memória de Riobaldo, dá-se a constituição da subjetividade de Diadorim, que não possui um referencial fixo e nega a sua subalternidade. O sertão é o lugar infinito, de órfãos, dos que foram desterrados da sua própria terra, dos que foram subordinados e "esquecidos" por uma identidade nacional fixa moderna: "Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas."[17]

---

[16] ROSA, 2001, p. 40.
[17] ROSA, 2001, p. 116.

Referências

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Organização de Mário J. Valdés. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*: uma introdução. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*; a política dos estudos culturais latinoamericanos. Trad. Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Diadorim: o corpo nu da narração. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al*. (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 158-163.

Nietzsche, Friedrich. *Humano demasiado humano*: um livro para espíritos livres. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. 19.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Negra Efigênia: cultura e memória em uma narrativa negra e feminina

Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo
UFMG

> Qual a diferença que existe entre nós senão a cor? As nossas vidas se originam da mesma forma, e a morte do branco não difere da agonia do preto. O verme que nos devora também rói o branco. Até nisso somos iguais.[1]

"Negra Efigênia: paixão do senhor branco" é o primeiro romance escrito por Anajá Caetano. Pouco se sabe sobre essa autora, mas a sensibilidade com que ela trata das questões que envolvem a formação da sociedade brasileira não permitiu que ela caísse no total esquecimento.

A autora informa já no título os dois pontos de vista presentes em sua obra. O primeiro e o mais latente, a afro-descendência, tem como foco o dia-a-dia dos escravos; suas lutas, sentimentos e pensamentos acerca da situação de labuta e sofrimento que passaram desde o momento em que foram arrancados de suas terras até as surras e humilhações vividas nas fazendas do território brasileiro.

O segundo diz respeito ao gênero feminino. Haja vista que a protagonista é uma mulher e, ao lado dela, várias outras são fundamentais para a engrenagem desse romance que aponta as mazelas da sociedade escravocrata da era oitocentista.

O romance, publicado em 1966, trata da formação da cidade de São Sebastião do Paraíso, nas Minas Gerais, e da figura de Padre Thomas de Affonso e Silva que contrubuiu para o processo abolicionista da região. Considerado romance histórico, o livro se empenha em retratar a rotina dos escravos e de seus senhores desde 1821 até os dias da abolição sob uma visão que nasce na senzala e deságua na casa grande.

---

[1] CAETANO, 1966, p. 180.

A história se centraliza em Efigênia, uma negra que passa de escrava a sinhá sem perder suas raízes africanas. Embora o romance tenha como chave para o abolicionismo a figura de Padre Thomas, as festas e os rituais africanos apontam a origem do enunciador da narrativa. O sincretismo que acompanha a história demonstra que a proposta do romance é a valorização e respeito pelas diferenças culturais, étnicas e de gênero.

Efigênia vivia com sua mãe na fazenda do tronco em péssimas condições. Era perseguida por dona Sinhá, mulher dissimulada, promíscua e má. Esse sofrimento termina quando Efigênia é "raptada" por Antônio Bento, proprietário da fazenda Sol Nascente e grande admirador da protagonista. Ela se casa com o fazendeiro, mas esse vem a morrer seis meses após o casamento. A personagem se vê obrigada a abandonar o lar, mas refaz sua vida e se encontra com Paulinho, filho da malvada Sinhá, uma paixão de infância. Ao lado de seu verdadeiro amor, ela luta pela libertação dos negros e festeja a abolição.

A mulher negra vista no século XIX que de acordo com Lídia Avelar em seu artigo "Feminino Plural: Negras do Brasil"[2] era vista como coisa, suja e encardida, pau pra toda obra, objeto de compra e venda, ama de leite e saco de pancada das sinhazinhas assume um papel crucial no romance provocando a reversão dos valores escravocratas remanescentes do século XIX. A figura da mulata estigmatizada, da negra que é pura sensualidade cede lugar à mulher solidária e maternal, empenhada em suas causas e firme em suas decisões. Essas características não dizem respeito somente à Efigênia, mas perpassam também por outras personagens como a mãe Benedita, vó Tanásia, moleca Catarina e por tantas mulheres que de fato sofreram por serem vistas apenas sob a ótica do erotismo. A narrativa não sonega o fato de Efigênia ser bela, sensual e despertar o interesse de outros homens. Ela apenas não coloca a personagem movida por desejos, ao contrário, ela é uma mulher comedida que se respeita e, por escolha, se recusa a ser "negra de cama"de seu senhor.

No capítulo XX do romance, Efigênia é raptada por Antônio Bento, dono da fazenda do Sol Nascente. Tal ato sucede porque esse sabia que se propusesse um encontro com a escrava para declarar-se, ela jamais aceitaria. Mesmo depois de ouvir as juras de amor do fazendeiro ela não aceita suas imposições por ele ser um homem branco e casado e só cede ao seu amor depois que descobre o rompimento dele e de dona Guiomar, sua esposa.

---

[2] AVELAR, in *Brasil afro-brasileiro*, 2000, p. 213.

Em contraponto à dignidade de Efigênia, o romance coloca dona Sinhá como uma mulher promíscua e sem caráter. O espírito maligno dessa personagem está na justificativa do nome da fazenda administrada por ela: fazenda do Tronco, devido às surras que os escravos levavam por "mero espírito de vingança da Sinhá". Nota-se mais uma vez o empenho da narrativa em desmitificar os conceitos galgados no racismo e sexismo. Ao longo da trama, a narradora vai, lentamente, desconstruindo a imagem da Sinhazinha íntegra e ingênua criada no século XIX e dando voz à negra íntegra e ativa no processo de abolição de seu povo.

Em diversos momentos o "eu negro-mulher" emerge da trama apontando os desvios das mulheres brancas como dona Guiomar, esposa de Antonio Bento, que é surpreendida pelo marido com o amante Pedro, capataz da fazenda. Ou quando, no capítulo V, o descaso e a frieza de dona Sinhá surgem através de sua conduta diante da morte do filho da negra Benedita. Ela não se sensibiliza nem diante dos conselhos do padre Thomas que a comunica de uma provável revolta dos escravos em detrimento do trato que Benedita estava recebendo.

A reversão no âmbito da sexualidade é também abordada na obra. Na primeira página do capítulo VIII, a narradora informa que D. Sinhá "herdara de seu pai a ardência temperamental, uma lascívia, que a levara a uma vida desregrada com as negras da senzala" esse capítulo retrata o romance vivido entre a Sinhá e Galdina, uma escrava da fazenda de seu pai. Em outros momentos, a descrição do furor sexual da personagem não apenas com as escravas, mas também com os escravos e capatazes da fazenda promovem essa reversão. Está claro que o comportamento da filha é um reflexo da personalidade falso-moralista do pai que diante da sociedade é um homem honesto e firme, mas na senzala se torna um explorador e covarde por usar de seu poder para violentar as negras que ali moravam.

Essa reversão de valores é importante para a afirmação de uma narradora que se assume afro-descendente, negra e mulher. Florentina da Silva Souza, no livro *Afro-descendência em cadernos negros e jornal do MNU,* diz que

> se o discurso é a instauração do poder, a desautorização do discurso e a ruptura com certo tipo de discurso promoverão um abalo nas estruturas discursivas e nas malhas do poder.[3]

[3] SOUZA, 2005, p. 57.

A criação do contradiscurso se faz, portanto, fundamental para a descentralização dos padrões eurocêntricos presentes na sociedade e para a caracterização da literatura afro-brasileira.

A lealdade à África em função da preservação de sua memória é outro aspecto significativo na narrativa. A trama apresenta os escravos como defensores de suas tradições e, por isso, muitos são injustamente acusados, sacrificados no tronco, vivem experiências amargas e deixam de confiar nos brancos adquirindo sentimentos de revolta e ressentimento. Sabiamente, o enunciador da narrativa demonstra que os africanos eram absolutamente indispensáveis para seus senhores.

O livro dispõe do universo negro brasileiro pertencente a um todo, ou seja, Anajá coloca como núcleo de sua narrativa a negra Efigênia e por trás dela todo o sistema escravocrata do século XIX. Ocorre, então, uma mescla de polaridades privilegiando ora o negro, ora o universo em que ele está inserido.

A religiosidade é um dos temas mais abordados na trama. Em maior ou menor grau ela se faz sempre presente. A autora demonstra uma preocupação em relatar a importância da religião como forma de preservar a cultura africana. O batizado da filha de Efigênia com Antônio Bento ilustra essa afirmativa. A cerimônia sincrética é descrita com detalhes em um longo parágrafo e a colocação de padre Thomás fecha a cena demonstrando um respeito e reconhecimento que nos capítulos anteriores eram divergentes e até preconceituosos:

> Se considerarmos alguns aspectos da liturgia africana somos obrigados a reconhecer que em suas práticas os crentes recebem uma carga emocional muito mais intensa do que entre nós, o que de certo modo é muito mais propícia à espiritualização e fortalecimento da fé.[4]

Ao analisar os aspectos culturais do romance percebe-se que Anajá se divide entre o cristianismo e os cultos africanos, mas isso resulta em uma narrativa que trabalha o sincretismo como forma de reconhecimento da afro-descendência. A figura de padre Thomas vai amadurecendo no decorrer da narrativa. A princípio, ele considera os negros seres ignorantes religiosamente, se alia aos fazendeiros na tentativa de libertar os escravos pensando no lucro que seria para os senhores;

[4] CAETANO, 1966, p. 294

essa postura tendenciosa vai se atenuando e à medida que convive com Efigênia e mãe Benedita suas impressões acerca dos africanos mudam significativamente.

A singularidade afro-brasileira é abordada no livro de Anajá sem o intuito de discriminar outras etnias e muito menos de pregar uma falsa ideologia igualitária. No âmbito cultural, o enunciador do romance requer seu espaço preservando suas raízes ao lado do diferente e não contra ele.

A autora lança em seu romance vários conceitos acerca da identidade negra brasileira. Além da cultura, a ela ascende também a importância que os escravos tinham para seus senhores e para a formação da economia do país. Embora essa afirmação não esteja explicitamente, pouco a pouco a narrativa mostra que a peça fundamental para a manutenção das fazendas e de seus senhores é o escravo.

A autora também coloca o trabalho escravo com nobreza, ela o valoriza e deixa claro que de nada o branco valeria se não fosse a labuta do africano. A narrativa aponta a força do negro como peça fundamental para construção e enriquecimento do país. Essa visão é colocada de forma clara em diversos pontos da narrativa, no capitulo V, por exemplo, com a descrição do trabalho escravo nas fazendas de Minas Gerais:

> Aí o negro trabalhava de sol a sol. Era dura a vida. Não havia repouso naquela luta contra a natureza hostil. Para domina-la, o negro foi o agente decisivo por ser insubstituível pela argúcia instintiva no trato com a rusticidade do ambiente. Nem por isso, os senhores reconheciam o seu valor na expansão da economia da região. "Trabalha, negro! Trabalha![5]

A trama apresenta um recurso muito interessante no que tange a questão abolicionista. Naturalmente, o leitor vai percebendo que as fazendas com escravos alforriados são mais produtivas que as outras. Isso mostra o empenho da autora em apontar o lugar verdadeiro do negro na história como no capítulo XVI:

> Por fim os brancos não se imiscuíram mais na vida dos pretos, a não ser nas atividades agrícolas. Havia troca de idéias a respeito do plantio, e não raro a opinião dos negros era acatada. Eles conheciam a cultura do milho melhor

[5] CAETANO, 1966, p. 53

> do que o velho Juliano, e sabiam proceder à derrubada do mato de tal forma, que o aproveitamento da lenha era muito mais rendoso. [6]

Tendo consciência da historia contada, Anajá reproduz a história vivida afim de desconstruir as verdades incutidas pela sociedade senhorial temerosa pela perda das vantagens que esse título carrega. A visão, que de acordo com Miriam Alves pertence aos canais "competentes" da historiografia de que o negro é "feio" e "burro", que pediu para ser escravizado, retirado de suas terras e culturas de origem sem opor a menor resistência nem na terra natal (África) nem na terra dos usurpadores (Brasil colônia) não tem lugar no romance. O que se apresenta são os negros sábios e solidários que trabalharam com primazia para a construção do Brasil.

Ao abordar a relação dos senhores de terras com os seus escravos, o romance dá voz ao coletivo que grita por justiça e mostra como são dependentes do sistema escravocrata os senhores e as senhoras que a historiografia oficial retrata sempre sob o véu da boa e tradicional família patriarcal brasileira.

O casamento de Efigênia e Paulo, realizado em 13 de maio, representa a união de duas raças que devem ser respeitadas. O ritual do batizado da filha de Efigênia se repete com o casamento, o sincretismo reina na cidade que é invadida pelos congados e terços, Ave-Marias e orikis numa festa que durou dias de alegria.

O processo de reconstrução da memória negra feita por um enunciador que se diz negro é fundamental para a literatura brasileira, uma vez que ela traz informações sonegadas pela história que se pauta em uma suposta democracia racial do século XIX. O enunciador afro-descentende, de acordo com Florentina da Silva Souza, seleciona e reelabora os dados culturais de que necessita para construir um desenho identitário para si e para o grupo; ele objetiva desvelar o apagamento e o desprestígio constituídos pelo mundo ocidental. A visão do ébano, da margem, do diferente não dá lugar ao negro feio e burro, que não pensa e que age instintivamente, pelo contrário, age com cautela, honestidade e se pauta em valores galgados na memória respeitada e reproduzida por meio de rituais. Daí a necessidade da construção desse universo identitário que responde por um coletivo e se espelha nele.

---

[6] CAETANO, 1966, p. 141.

A visão do outro lado abre mão do eu para lançar o nós e fazer ecoar a nobreza do sentimento negro no grito, no canto e nas tradições africanas respeitosamente consideradas e destacadas por Anajá Caetano. A escritora mostrou que é preciso conviver, se apaixonar e se integrar ao lado de lá, tão negado e subjugado, para que a vida seja como uma festa conga, uma "Família Lugar" em que todos poderão festejar suas tradições e serem respeitados por suas diferenças.

Referências

ALVES, Miriam. Axé ogum. In: QUILOMBHOJE (Org). *Reflexões sobre literatura Afro-brasileira*. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CAETANO, Anajá. *Negra Efigênia, paixão do senhor branco*. São Paulo: Edicel, 1966.

ESTANISLAU, Lídia Avelar. Feminino plural. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna (Org). *Poéticas Afro-Brasileiras.* Belo Horizonte: Mazza; PUC-Minas, 2002.

GOMES, Heloísa Toller. O discurso literário. In: _____. *As marcas da escravidão*: o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1994.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. *Revista de Estudos Brasileiros*. Ed. Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura, São Paulo, USP, CNPQ, n. 28, 1998.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU.* Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

A presença de Minas na obra de Fernando Sabino

Cristina Gonçalves Ferreira de Souza
Faculdade de Letras - UFMG

O mês de outubro é sempre especial para os estudiosos e admiradores de Fernando Sabino, nele comemora-se o nascimento do escritor e relembra-se a data de sua morte. No ano de 2006, além das datas costumeiras, comemorou-se também os 50 anos de "O Encontro Marcado", obra mais conhecida de Sabino. Desde então, a literatura mineira tem vivido um momento especial, em que as atenções voltam-se para o escritor. Este artigo vem contribuir para a valorização da literatura de Fernando Sabino, destacando um aspecto relevante de sua obra: a presença de Minas Gerais. Mas antes, apresentará uma biografia resumida do autor.

Mineiro de Belo Horizonte, Fernando Tavares Sabino nasceu em 12 de outubro de 1923, dia das crianças. Escritor precoce, Sabino teve seu primeiro texto literário, um conto policial, publicado quando tinha apenas 12 anos.

Aos vinte anos, ingressou na carreira jornalística e passou a freqüentar as rodas literárias belorizontinas, onde conviveu com os grandes nomes da literatura mineira: Murilo Rubião, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Rubem Braga, Cyro dos Anjos, dentre outros. Nesse período, formou com os amigos Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Hélio Pellegrino, um grupo literário, apelidado de o grupo dos "vintanistas", que marcou a história da literatura mineira. Os amigos eram também chamados de cavaleiros do Apocalipse. Essa união vitalícia foi imortalizada em um monumento localizado na Praça da Liberdade, BH, o qual retrata uma conversa descontraída dos quatro amigos.

Sabino viveu grande parte de sua vida fora de Minas Gerais. Morou em Nova York na década de 40, de onde enviava textos para grandes veículos de imprensa brasileiros. Retornou ao Brasil na década de 50 e mudou-se para o Rio de Janeiro. Na década de 60 viveu em Londres, onde trabalhou como adido cultural junto à Embaixada do Brasil. No final da década de 60 e início da década de 70, Sabino fez uma série de viagens pela Europa e América do Norte como enviado do Jornal do Brasil. Nas décadas seguintes, morando no Rio de Janeiro, manteve intensa produção

intelectual e realizou uma série de viagens e de atividades artísticas. Além de escritor, foi cineasta, jornalista, editor, músico amador e esportista.

Na década de 90, Sabino passou a viver sozinho em um apartamento no Rio de Janeiro. No ano 2000, lançou uma obra autobiográfica, também organizou e publicou a correspondência que mantinha com Mário de Andrade, Clarice Lispector e com seus amigos "vintanistas".

No ano de 2002, o autor recebeu o diagnóstico de câncer no fígado e começou a tratar-se em casa. Em 2004 a doença agravou-se e no dia 11 de outubro, um dia antes de completar 81 anos, Sabino faleceu em sua casa, rodeado por seus amigos e parentes como era sua vontade. O próprio autor, que sempre declarou seu desejo de voltar à infância, elaborou o seu famoso epitáfio: "Aqui jaz Fernando Sabino, nasceu homem e morreu menino".

Dono de obra extensa (49 livros), Sabino escreveu principalmente romances, contos e crônicas. São característicos em seus textos: o humor, a abordagem reflexiva/existencialista dos temas, a linguagem acessível, a presença de elementos autobiográficos, o uso de personagens populares, a religiosidade, o uso de temas cotidianos.

Sabino foi um cosmopolita. Percebemos características da vida do autor em sua literatura, que retrata acontecimentos de diversas partes do mundo. Sua obra contém também um forte "elemento mineiro", algo que demonstra que, apesar de distante, o autor nunca se desligou de suas raízes e tentou resgatar Minas Gerais por meio de sua literatura.

A presença de Minas em sua obra se dá de diferentes maneiras: por meio de uma geografia sentimental, textos em que o autor usa Minas Gerais como fonte de recordações, manifestações de sentimento de saudade e de pertencimento; na reflexão do "ser mineiro", textos em que o autor reflete o que é ser mineiro, atribui alguma característica ao mineiro ou valoriza uma personagem por possuir essa origem; na definição de Minas Gerais, textos em que o autor reflete ou apresenta definições para o lugar.

Para ilustrar essa classificação, um trecho de "Mineiro por Mineiro" texto publicado no livro "A falta que ela me faz" (SABINO, 1980).

> O engenheiro montou o teodolito e começou a marcar distâncias para aquela nova estrada no interior de Minas. O matuto parou e ficou espiando.
> – Sabe o que estou fazendo? - perguntou o engenheiro.
> – Sei não senhor.
> – Sou engenheiro: estou vendo por onde a nova estrada deverá passar.

> O outro ousou comentar, humilde:
> – Nós aqui não fazemos assim não senhor.
> – Como é que vocês fazem?
> – Quando a gente quer abrir um caminho, a gente solta na frente um burro e vai atrás. Por onde o burro passar a gente faz o caminho passar também, que é o lugar melhor de bom pra passar.
> O engenheiro sorriu, superior:
> – E se vocês não tiverem um burro?
> O mineiro coçou a cabeça:
> – Uai, se a gente não tem um burro, ai a gente usa um engenheiro mesmo.

No exemplo citado, estão presentes as características citadas anteriormente: o uso de personagens comuns (matuto e o engenheiro) e de temas cotidianos (a construção de uma estrada), o humor, a linguagem acessível (fala do interior, popular, palavras mais comuns) e presença de elementos típicos de Minas Gerais (o matuto, o local em que a história acontece, falar típico).

Nesse texto, o autor reflete o modo de ser mineiro por meio do relato de um acontecimento aparentemente sem importância. A preferência pela tradição, pela sabedoria advinda da observação (o burro faz boas trilhas) no lugar do conhecimento (o engenheiro projeta estradas) é característica atribuída ao mineiro. Ao mesmo tempo, o texto demonstra a astúcia do mineiro que não dispensa o conhecimento (engenheiro) caso a sabedoria não esteja presente (na falta do burro) .

Textos como esse estão presentes em grande número na obra de Sabino. A recorrência de "elementos mineiros" nos permite comprovar a "mineiridade" atribuída ao autor. Ao mesmo tempo, a presença desses elementos promove uma maior aceitação e identificação entre público e obra. Essa presença contribui para que Sabino seja considerado um dos grandes autores mineiros da literatura nacional, alguém que levou Minas Gerais ao mundo por meio da literatura.

Esse artigo abordou a presença de Minas Gerais na obra de Fernando Sabino com o objetivo de contribuir para valorização do escritor na literatura mineira e nacional.

Referência

SABINO, Fernando. *A falta que ela me faz*.RJ: Record, 1980.

Benjamin segundo o conceito romântico de crítica de arte

Daniel Teixeira da Costa Araujo
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

O presente trabalho consistirá na exposição da tese *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão,* de Walter Benjamin, de forma a explicitar o conceito de crítica enquanto medium-de-reflexão (*Reflexionsmedium*), fundamental para a compreensão da crítica de arte de Friedrich Schlegel. Desse modo, a intenção será de mostrar, assumidos os riscos, como o pensamento de Benjamin foi marcado pelo estudo de Friedrich Schlegel e Novalis.

Tendo, por muito tempo, recebido quase que exclusivamente o desprezo da crítica especializada, a obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* tem hoje despertado uma grande interesse. Segundo Márcio Seligmann-Silva, há um duplo movimento responsável pela retomada dessa obra: um caracterizado por um certo esgotamento do debate sobre o Benjamin marxista e o ligado à tradição teológico-místico-judaica – o que levou à consideração dessa obra de juventude para se procurar novos caminhos em sua obra para melhor se delinear certos conceitos benjaminianos como "semelhança", "origem", "verdade", "leitura" –; o outro movimento é marcado por uma revalorização da obra de Novalis e de Friedrich Schlegel, evidente em trabalhos como *Les mots et les choses*, de Michel Foucault, e *L'absolu littéraire*, de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy.

Em sua tese, Benjamin se detém, pois, na teoria romântica da "reflexão", a qual fundamenta a idéia de crítica e, evidentemente, de crítica de arte. Ao colocar o conceito de reflexão no centro da discussão, Benjamin participa de toda uma crítica a um modelo de racionalidade cujos pressupostos teóricos são baseados em uma concepção linear de causa e efeito que marcou o pensamento sobre a história, a história da arte e a história da literatura. O que será acentuado por Benjamin, porém, é o fato de Schlegel – ao contrário de Fichte, que colocara o Eu como núcleo da reflexão – atribuir à arte, mais precisamente à obra de arte, o papel central no movimento infinito da reflexão. A pontuação do

problema no conceito de crítica permite a Benjamin desvincular Schlegel e Novalis de um culto do irracional por enfatizar o caráter objetivo da obra de arte; isso, no entanto, faz com que tenha que desconsiderar temas centrais no romantismo como a imaginação e a intuição. Seligmann-Silva ressalta ainda que Benjamin, nos anos que antecederam a escrita da tese, freqüentemente, ao mencionar os autores românticos, acentuava como centros do primeiro romantismo a religião, a história e o messianismo, porém não pôde se aprofundar nesses temas devido à "atitude científica exigida" (SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 12) na redação da tese.

Seligmann-Silva mostra, com base em trechos de cartas de Benjamin, a gênese da tese. O trabalho, a princípio, seria sobre o conceito de tarefa infinita em Kant; em seguida, é modificado de maneira a evidenciar o caráter objetivo e autônomo da arte, como se vê em trecho de uma carta de março de 1918:

> Desde o romantismo, impôs-se a idéia segundo a qual uma *obra* de arte pode ser compreendida em e para si, sem a sua relação com a teoria ou a moral e que ela poderia ser satisfeita com esta contemplação. A relativa autonomia da *obra* com relação à arte, ou, ainda, sua dependência puramente transcendental diante da arte, foi a condição da crítica romântica. O trabalho [de doutorado] consistiria em demonstrar que a estética de Kant é um pressuposto essencial da crítica de arte romântica (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 13).

Por fim, Benjamin decide se deter nos princípios filosóficos da crítica de arte romântica, abandonando de vez a relação entre o conceito romântico de crítica e a estética kantiana.

Seligmann-Silva levanta um outro problema concernente à tese e que perpassa a obra de Benjamin: a técnica de citações. Segundo o tradutor, as citações aparecem, por vezes, sem comentários, outras vezes, com comentários reduzidos e até em aparente contradição com o contexto.

Benjamin atribui ao seu trabalho – cujo objetivo é a exposição do "conceito de crítica de arte em suas transformações" (BENJAMIN, 1993, p. 19) – a tarefa de ser um contributo a "uma pesquisa de história dos problemas" (BENJAMIN, 1993, p. 19). Essa tarefa evidencia o caráter filosófico da pesquisa da história do conceito de crítica de arte, restringindo seu campo de atuação ao âmbito da filosofia, ou seja, à

fundamentação conceitual da crítica de arte. Assim, diferencia essa tarefa claramente de uma história da crítica de arte, que deveria se ocupar somente da organização histórica da crítica de arte. Uma história da crítica é o que faz René Wellek nos seus cinco volumes da *História da crítica moderna*. Como ressalta Benjamin, trata-se de uma contribuição, pois não será exposto "o contexto geral da história dos problemas, mas apenas um momento do mesmo, o conceito romântico de crítica de arte" (BENJAMIN, 1993, p.19).

Segundo Benjamin, para se determinar o conceito romântico de crítica de arte, é necessário antes expor os pressupostos gnosiológicos e estéticos sobre os quais tal conceito se apoia, não só porque os pressupostos estéticos implicam os gnosiológicos, mas também "porque a crítica contém um momento de conhecimento puro ou vinculado a valorações" (BENJAMIN, 1993, p. 19). É importante lembrar que, embora possa-se destacar que "a determinação romântica do conceito de crítica estética também é construída integralmente sobre pressupostos gnosiológicos" (BENJAMIN, 1993, p. 19), não se pode afirmar que o conceito dos românticos foi conscientemente forjado com base em tais pressupostos. À primeira parte da tese de Benjamin, caberá, então, a exposição desses pressupostos gnosiológicos; à segunda, a explicitação do conceito de crítica de arte enquanto medium-de-reflexão. Percebe-se pela sistematização do trabalho que Benjamin cumpre à risca o protocolo da "atitude científica exigida", embora haja a particularidade das citações.

Como o termo crítica é utilizado pelos românticos com diversos significados, é necessário que Benjamin o delimite. Apesar de expor os pressupostos gnosiológicos do conceito de crítica de Schlegel – uma vez que tais pressupostos fundamentam o conceito romântico de crítica de arte –, Benjamin atém-se à crítica enquanto crítica de arte, deixando de lado a crítica como método gnosiológico ao mesmo tempo em que afasta qualquer concepção de crítica enquanto julgamento impressionista ou de cunho psicologizante.

> Isto implica uma limitação essencial do nosso campo temático: as teorias da consciência artística e da criação artística, os questionamentos psicológico-estéticos são suprimidos, e da teoria estética ficam no nosso horizonte de consideração apenas os conceitos de Idéia de arte e de obra de arte (BENJAMIN, 1993, p. 21).

Pode-se supor que a razão de tal escolha deva-se ao fato de o conceito de crítica de arte, em Schlegel, apresentar uma fundamentação objetiva, conforme se verá adiante, relacionada à "estrutura objetiva da arte – enquanto Idéia – e com a dos seus produtos – enquanto obras" (BENJAMIN, 1993, p. 21). Benjamin chama a atenção ainda para o fato de Schlegel, ao falar sobre arte, referir-se basicamente à poesia, sendo que as outras artes têm geralmente um papel subordinado a ela.

> Para ele [Schlegel], muito provavelmente, na medida em que se ocupou com este problema, as leis fundamentais da poesia valem também para as demais artes. Neste sentido, deve-se entender no que se segue sob a expressão "arte" sempre poesia [*Poesie*] – e, na verdade, na sua posição central dentro das artes – , e, sob a expressão "obra de arte", a composição poética [*Dichtung*] singular (BENJAMIN, 1993, p. 21).

Nesse ponto, Benjamin ressalta uma falta fundamental existente na teoria romântica da poesia e, conseqüentemente, da arte em geral, pois há uma impossibilidade de se diferenciar, senão de maneira confusa, "os limites da expressão poética com relação às demais artes" (BENJAMIN, 1993, p.22). Outro destaque que merece consideração é que "a teoria romântica da crítica de arte não deve ser deduzida da prática – conforme o procedimento utilizado por August Wilhelm Schlegel –, mas ser exposta sistematicamente a partir dos teóricos românticos da arte" (BENJAMIN, 1993, p.22).

Delimitado o problema – o da crítica da arte e seus pressupostos gnosiológicos –, Benjamin faz o levantamento das fontes com as quais trabalhará. Elege, então, a teoria de Friedrich Schlegel por seu caráter representativo dentro da teoria romântica; embora saiba bem que nem todos os primeiros românticos compactuam com ela, "[...] sua [de F. Schlegel] intuição sobre a essência da crítica de arte é a palavra final da Escola sobre o tema. Ele tomou para si este objeto enquanto problemático e filosófico – ainda que certamente não como único seu" (BENJAMIN, 1993, p. 22). Um exemplo de discordância próximo a F. Schlegel é o de seu irmão, A. W. Schlegel, para quem a crítica não constituía um problema filosófico, mas sim, como visto acima, um exercício teórico passível de ser deduzido da prática. Já Novalis, embora tivesse se detido menos que F. Schlegel no tema, merecerá a consideração de Benjamin

nesse trabalho, uma vez que "a aproximação dos textos de Novalis com os de Schlegel justifica-se através da completa unanimidade das duas perspectivas quanto às premissas e conseqüências da teoria da crítica de arte" (BENJAMIN, 1993, p. 22). Os primeiros escritos de Fichte são também importantes, não no que toca ao próprio conceito de crítica de arte, mas para sua compreensão, pois estão na base dos pressupostos gnosiológicos da teoria de Schlegel.

Benjamin justifica essa necessidade de se recorrer a outras fontes para falar do conceito de crítica de arte em F. Schlegel, uma vez que, além do exposto acima, na época da revista *Athenäum*, em torno de 1800, Schlegel não havia ainda "estabelecido nenhum sistema filosófico do qual se pudesse esperar um tratamento coerente da questão da teoria do conhecimento" (BENJAMIN, 1993, p. 23). Tais pressupostos gnosiológicos presentes nos fragmentos e dissertações da *Athenäum* "estão, antes, ligados estreitamente às determinações extralógicas, estéticas, e apenas com grande dificuldade podem ser separados e expostos à parte" (BENJAMIN, 1993, p. 23). Acrescenta-se a isso o fato de que, ainda segundo Benjamin, "Schlegel não pôde conceber, ao menos nesta época, nenhum pensamento sem pôr, num movimento custoso, o todo de seus pensamentos e de suas idéias" (BENJAMIN, 1993, p. 23). O esforço de Benjamin, contudo, na primeira parte de sua tese, é isolar e explicar a teoria do conhecimento que está por trás do pensamento de Schlegel, para que se possa compreender seu conceito de crítica de arte. As fontes primárias para o trabalho de Benjamin serão, pois, *Lyceum*, *Athenäum* e *Charakteristiken und Kritiken*.

Para se chegar à compreensão do que é o conceito de crítica de arte em F. Schlegel é necessário antes explicitar a relação existente entre o pensamento e a reflexão, relação essa que constitui os pressupostos do conceito de crítica de arte.

A forma básica de ocorrência de todo pensamento é a da relação entre um sujeito indagativo – aquele que analisa – e um objeto – aquele ou aquilo que é analisado; essas duas partes constituem as duas polaridades tradicionais do processo cognitivo. A reflexão, porém, consiste em um modo de ocorrência do pensamento que acontece em um nível no qual a consciência se coloca como seu próprio objeto, de maneira que o pensamento pensa a si mesmo, ou seja, o pensamento se torna o objeto do próprio pensamento. Trata-se de uma espécie de dobra que o pensamento realiza sobre si mesmo, o que, por conseguinte, acarreta o pensar do

pensar, de modo a ter-se, assim, um pensamento que se analisa enquanto forma e não mais apenas como conteúdo. Num primeiro momento, essa definição está próxima da filosofia de Fichte, mas dela se liberará quando passar do âmbito do Eu para a arte.

> O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e, em grande parte, também as de Novalis. A relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas (BENJAMIN, 1993, p. 29).

Na formulação de Schlegel nas *Lições Windischmann*, tem-se: "A faculdade da atividade que volta sobre si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Este pensamento não tem nenhum outro objeto senão nós mesmos' (*apud* BENJAMIN, 1993, p. 30). Aqui, para Benjamin, pensar e reflexão são praticamente igualados para garantir ao pensar, ao mesmo tempo, a infinitude própria da reflexão e o caráter intuitivo da natureza reflexionante do pensar. Como se verá adiante, Fichte tenta anular a infinitude desse processo, atendo-se somente à imediatez do conhecimento, ao passo que Schlegel assume de maneira peculiar essa infinitude.

É de grande importância para a compreensão do conceito romântico de reflexão o fato de que "Fichte acentua o dar-se na interpenetração mútua do pensamento reflexivo e do conhecimento imediato" (BENJAMIN, 1993, p. 30), justamente para se identificar a diferença que separa os românticos do pensamento do filósofo. Com relação ao conhecimento imediato, é interessante lembrar que intuição intelectual, para Kant, "só era possível ao *intelectus archetypus* divino", ao passo que "em Fichte esta expressão adquire um outro significado, indicando a ação do Eu de pôr a si mesmo como princípio primeiro da filosofia transcendental" (BENJAMIN, 1993, p. 130). Percebe-se uma concordância entre os primeiros românticos e o Fichte do *Conceito da doutrina-da-ciência* de 1794 no que toca à idéia de conhecimento imediato, porém a diferença marcante entre eles será quanto à idéia de infinitude.

> Aqui [no *Conceito da doutrina-da-ciência*] ele [Fichte] detemina a reflexão como reflexão de uma forma, demonstrando, desta maneira, a imediatez do conhecimento

> dado nela. A sua cadeia de pensamentos é a seguinte: a doutrina-da-ciência possui não apenas conteúdo, como também uma forma; ela é "a ciência de algo, mas não este algo mesmo". Aquilo que faz da doutrina-da-ciência uma ciência é a necessária "ação da inteligência", ação esta que é anterior a tudo o que se objetiva no espírito e que constitui sua forma pura (BENJAMIN, 1993, p. 31).

A reflexão deve ser entendida, então, em Fichte, como "o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma" (BENJAMIN, 1993, p. 31), ou seja, a reflexão deve se ocupar do processo engendrado pelo pensar que transfigura o conhecimento sobre algo. A transformação que ocorre em um ato de reflexão modifica o estatuto do sujeito, uma vez que o que se modifica é a compreensão do objeto e não o objeto mesmo. Nas palavras de Fichte, tem-se: "A ação da liberdade, pela qual a forma torna-se forma da forma, como seu conteúdo, e retorna para si mesma, chama-se reflexão" (*apud* BENJAMIN, 1993, p. 31). Fichte não almeja o conhecimento puro de um objeto por meio da intuição, mas sim o "autoconhecimento de um método, de um elemento formal" (BENJAMIN, 1993, p. 32). Esse elemento formal deve ser uma forma da consciência, pois é somente através dessa que há a possibilidade do conhecimento imediato. É necessário compreender a imediatez para que se perceba que as formas da consciência são o único modo de ocorrência do conhecimento imediato. Como evidenciado acima, é na concepção do conhecimento imediato – entendido como forma de consciência – que se dá a semelhança entre o pensamento de Fichte e Schlegel.

Fichte voltou sua atenção a essa estrutura do pensamento, porém sua visão do que seja o pensamento é praticamente oposta à visão dos românticos. De toda forma, expor um pouco da teoria de Fichte contribui para caracterizar indiretamente o pensamento romântico e também esse exercício se mostra profícuo para "reduzir a seus justos limites a noção de uma dependência geral dos teoremas filosóficos dos primeiros românticos com relação a Fichte" (BENJAMIN, 1993, p.32).

O empenho de Fichte foi de tentar excluir "a infinitude da ação do Eu do âmbito da filosofia teórica e em remetê-la para o da prática" (BENJAMIN, 1993, p. 32), ao passo que os românticos se esforçaram em tornar essa infinitude da ação algo constitutivo de sua filosofia teórica. Fichte chega, assim, a duas "maneiras-de-ação" infinitas do Eu: a reflexão e o pôr.

> Segundo Fichte, o Eu vê como sua essência uma ação infinita que está no pôr. Isto se passa da seguinte maneira: o Eu põe-se (A), contrapõe-se na imaginação um Não-Eu (B). A "razão intervém [...] e a determina a acolher B no A determinado (no sujeito): mas então o A, posto como determinado, tem de ser mais uma vez delimitado por um B infinito, com o qual a imaginação procede exatamente como acima; e assim prossegue, até a determinação completa da razão (aqui teórica) por si mesma, quando não é mais preciso na imaginação nenhum B delimitante fora a razão, isto é, até a representação do representante. No terreno prático, a imaginação prossegue ao infinito, até a idéia pura e simplesmente indeterminável da suprema unidade, que só seria possível depois de uma infinitude perfeita, que é por si impossível" (Benjamin, 1993, p. 33).

A ação do pôr seria um movimento afirmativo do Eu absoluto a fim de constituir a identidade do sujeito; esse movimento, marco inicial da determinação do Eu, é caracterizado por interferências externas – diz-se externas por serem diversas do Eu – que determinam o estabelecimento de representações na imaginação. A contraposição também fica a cargo da imaginação que se encarrega de estabelecer uma representação; este último movimento se estabelece em relação a uma exterioridade. Uma vez determinado, o Eu põe-se novamente e, em seguida, há um novo processo de estabelecimento de representação. No âmbito teórico, o movimento pôr-contrapôr não prossegue infinitamente, pois sua peculiaridade é limitar o representante [sujeito?] através de uma representação de si mesmo. Já no âmbito prático, esse movimento poderia prosseguir infinitamente se não esbarrasse na impossibilidade de se ter uma unidade suprema necessária à infinitude perfeita.

A determinação do Eu estará realizada somente quando estiver consolidada a representação do representante, isto é, quando o sujeito possuir em si sua própria imagem/representação.

> Através da representação e, afinal de contas, através de sua mais elevada representação, a do representante, o Eu é teoricamente perfeito e realizado. As representações são representações do Não-Eu. O Não-Eu possui, como se depreende das frases citadas, uma dupla função: no conhecimento, reconduz à unidade do Eu; na ação, conduz ao infinito (BENJAMIN, 1993, p. 33).

Percebe-se que a representação do representante é a condição de possibilidade para a realização do Eu. Outra evidência que deve ser explicitada é o fato de as representações serem representações do Não-Eu, o que significa dizer que as representações são geradas a partir do movimento que contrapõe um Não-Eu ao Eu, na imaginação, visando à constituição da unidade do Eu. Depreende-se daí que a representação ocorre no Eu, porém configurada por meio de algo exterior. No entanto, na configuração da representação do representante, que pode ser aproximada da reflexão, a manobra é a de expor o representante de forma a ser percebido como um objeto, a fim de que uma imagem seja estabilizada, imagem esta que configuraria a unidade do Eu. Benjamin chama a atenção para o caráter inconsciente da determinação da identidade do Eu.

> No que concerne à relação da teoria do conhecimento de Fichte com a dos primeiros românticos, será importante constatar que a formação do Não-Eu no Eu assenta-se sobre uma função inconsciente deste. "O conteúdo singular da consciência [...], em toda a necessidade com a qual ele se faz valer neste ponto, não pode ser esclarecido a partir de uma dependência da consciência com relação a qualquer coisa-em-si, mas apenas a partir do próprio Eu. Ora, todo produzir consciente é determinado por motivos e, por isso, pressupõe sempre novamente um conteúdo particular de representação. O produzir originário pelo qual, de início, o Não-Eu é obtido no Eu, não pode ser consciente, mas somente não-consciente" (Windelband II, p. 223, *apud* Benjamin, 1993, p. 34).

Sendo assim, deve ficar claro que reflexão e pôr são, para Fichte, atos diferentes. "E na verdade a reflexão é fundamentalmente a forma autóctone da posição infinita: reflexão é a posição, na tese absoluta, na qual ela aparece em relação não com o lado material do conhecer, mas com o lado puramente formal. Quando o Eu põe a si mesmo na tese absoluta, nasce a reflexão" (BENJAMIN, 1993, p. 34). Dessa forma, na reflexão, reúne-se imediatez e infinitude no processo de conhecimento.

> O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças

> a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão (BENJAMIN, 1993, p. 32).

Benjamin parte, então, do paradoxo da consciência presente na reflexão para expor a teoria romântica do conhecimento. A infinitude da reflexão para os românticos decorre não da continuidade, mas sim da conexão. A infinitude da reflexão aliada ao seu caráter temporal inacabável – que deve ser entendido diferentemente de uma "progressão vazia" – leva a uma "infinitude realizada do conectar" na qual há uma multiplicidade infinita de maneiras de arranjo sistemático.

> Essa conexão pode ser compreendida mediatamente a partir de níveis infinitamente numerosos da reflexão, na medida em que gradualmente o conjunto das demais reflexões seja percorrido por todos os lados. Na mediação por reflexões não existe, no entanto, em princípio, nenhuma oposição com relação à imediatez do compreender via pensamento, pois toda reflexão é em si imediata. Trata-se então de uma mediação por imediatez; [...]. Nesta imediatez de princípio, mas não absoluta e sim imediata, é onde se assenta a vitalidade do conectar. Uma imediatez absoluta é, decerto, também virtualmente pensável na compreensão da conexão-da-reflexão; com esta, a conexão na reflexão absoluta iria compreender a si mesma (BENJAMIN, 1993, p. 36-7).

No que tange à construção da teoria do conhecimento romântica, há uma afinidade com a filosofia de Fichte que delimita seu ponto de partida. Schlegel chama "o sentido" ao primeiro grau de reflexão, à matéria da reflexão, isto é, "aquele simples pensar com o algo pensado que lhe é correlato" (BENJAMIN, 1993, p.37). Diferentemente de Fichte, para Schlegel, a reflexão autêntica começa apenas a partir do segundo grau, do pensar o primeiro pensar. A esse segundo grau da reflexão, Schlegel chama "razão". Transformado em um grau mais elevado, o primeiro pensar torna-se "forma da forma, como seu conteúdo", demonstrando, assim, o movimento de uma reflexão autêntica. O caráter intuitivo do processo é evidenciado pelo fato de que "o pensar do segundo grau nasce por si e auto-ativamente do primeiro, como seu autoconhecimento" (BENJAMIN, 1993, p. 37).

> Indubitavelmente, do ponto de vista do segundo grau, o simples pensar é matéria e o pensar do pensar, a sua forma. Para a teoria do conhecimento, a forma normativa do pensar é então – e isso é fundamental para a concepção do primeiro romantismo – não a lógica – essa pertence muito mais ao pensar de primeiro grau, ao pensar material –, antes, esta forma é o pensar do pensar. Com base na imediatez da sua origem a partir do pensamento de primeiro grau, este pensar do pensar é identificado com o conhecer o pensar. Ele constitui, para os primeiros românticos a forma básica de todo conhecer intuitivo e assegura assim a sua dignidade como método; ele abarca sob si, como conhecer do pensar qualquer outro conhecimento inferior e, assim, forma um sistema" (BENJAMIN, 1993, p. 37-8).

Tem-se, então, em Schlegel, no segundo grau da reflexão, sua forma canônica. Seguindo-se a possibilidade da reflexão enquanto conexão infinita, atinge-se um terceiro grau da reflexão, o pensar do pensar do pensar, no qual "ocorre uma decomposição dessa forma originária, que se manifesta numa ambigüidade peculiar":

> O pensar do pensar do pensar pode ser abarcado e consumado de duas maneiras. Quando se parte da expressão "pensar do pensar", este pode ser então no terceiro grau, ou o objeto pensado: pensar (do pensar do pensar), ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar. A rígida forma originária da reflexão do segundo grau é, no terceiro, abalada e acometida pela ambigüidade. Esta, no entanto, se desdobraria em cada grau consecutivo numa ambigüidade cada vez mais múltipla. Nesta constelação material assenta-se o peculiar da infinitude da reflexão a que os românticos recorrem: a dissolução da forma própria da reflexão diante do absoluto (BENJAMIN, 1993, p. 40).

Schlegel se afasta, então, de Fichte, ao rejeitar a intuição como uma maneira do Eu firmar-se na possibilidade de incorporar e fixar a reflexão na tese absoluta, uma vez que há uma incongruência em se considerar a auto-intuição como a fonte do conhecimento. Para Schlegel, na impossibilidade de intuirmos a nós mesmos, podemos pensar a nós mesmos. Desse modo, a reflexão passa a ser entendida como "um pensar absolutamente sistemático, um conceber" (BENJAMIN, 1993, p. 41-2).

Depois de expor o método do pensamento de Schlegel na *Athenäum* – respondendo à questão da construção do esquema formal –, Benjamin se inquire sobre o sistema, isto é, sobre o emprego do método. Apesar de o interesse de Benjamin ser no sistema da *Athenäum*, o sistema das *Lições* tem relevância, pois é a fonte para uma possível conexão com as concepções filosóficas de Schlegel. Isso porque "no âmbito do pensamento estético e prático, a antiga esfera de seu pensamento já desmoronou quase totalmente, enquanto no âmbito teórico ainda vive" (BENJAMIN, 1993, p.43).

Até aqui falou-se do estatuto do sujeito no processo da reflexão, porém "a crítica inclui o conhecimento de seu objeto", logo a crítica de arte deve incluir o conhecimento da obra de arte. Desdobrando-se o conceito de reflexão em seu significado para o objeto, este repousa no medium-de-reflexão. O medium-de-reflexão pode ser tomado como qualquer sistema de referência – como a natureza, a arte ou a religião – que se ofereça enquanto meio ou mesmo ambiência para se desencadear o processo da reflexão.

Sendo a arte uma determinação do medium-de-reflexão, tem-se na crítica de arte o meio para se conhecer o objeto artístico. Veja-se o alcance da compreensão da arte como medium-de-reflexão. "Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma" (BENJAMIN, 1993, p. 74). Percebe-se que aqui já se insinua a pretensão romântica de uma poesia universal e progressiva, isto é, uma poesia em devir, que só vem a ser por meio da crítica. Conclui-se daí que a crítica é parte constituinte da obra.

Seguindo-se esse raciocínio, a criticabilidade da obra pode ser deduzida da seguinte forma: o conhecimento da obra de arte se dá apenas através da crítica de arte; esta, sendo concebida como parte constituinte da obra, é uma forma de autoconhecimento da obra. Assim, o conhecimento crítico é um grau de consciência mais elevado, necessário para ligar a obra à infinitude da arte; "no sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torná-la absoluta. Está claro: para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento" (BENJAMIN, 1993, p. 77). Para isso, é necessário pressupor que a obra é incompleta, pois, ao contrário do completo que pode apenas ser desfrutado, somente o incompleto pode ser compreendido. "Toda obra é necessariamente incompleta diante do

absoluto da arte, ou – o que significa o mesmo – ela é incompleta diante de sua própria Idéia absoluta" (BENJAMIN, 1993, p. 78).

A perspectiva crítica de Schlegel possibilitou o aparecimento de um conceito que não poderia ter sido introduzido teoricamente antes: o de obra; "pois o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas [isto é, aquelas que recebiam do exterior as leis reguladoras de suas condutas] – antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma" (BENJAMIN, 1993, p. 79). Schlegel conseguiu isso ao estabelecer uma teoria da arte enquanto medium-de-reflexão e, ao mesmo tempo, a obra como um centro da reflexão.

A teoria romântica da arte encerra a obra na forma, de modo a evidenciar que a natureza limitadora da forma se impõe a toda reflexão; isso quer dizer que a forma é responsável por impor limites à reflexão. Ao se interessar pela imanência da obra e por seu critério correspondente, a crítica imanente, essa reflexão, sujeita a sanções, se ocupará da exposição da relação de uma obra com as demais e, por fim, com a Idéia de arte. Desse modo, a crítica para os românticos é reguladora de toda subjetividade e arbitrariedade, empreendendo um critério de valoração com base na pesquisa objetiva do conhecimento da obra.

Das seguintes palavras de Benjamin, faz-se as considerações finais deste trabalho:

> Do ponto de vista do método, o conjunto da teoria da arte romântica repousa sobre a determinação do medium-de-reflexão enquanto arte, ou, melhor dizendo, enquanto Idéia da arte. Dado que o órgão da reflexão artística é a forma, logo a Idéia da arte é definida como o medium-de-reflexão das formas. Neste relacionam-se constantemente todas as formas-de-exposição, transformando-se umas nas outras e se unindo na forma-da-arte absoluta, que é idêntica à Idéia da arte. A Idéia romântica da unidade da arte assenta-se portanto na Idéia de um *continuum* das formas. [...] Neste contexto pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição da obra, desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas" (BENJAMIN, 1993, p. 94).

Referências

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Edusp, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Saint-Amand: Gallimard, 2003.

NOVALIS. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Ed. Iluminura, 1988.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia*: e outros fragmentos. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Ed. Iluminura, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Edusp, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

WELLEK, Réné. *História da crítica moderna*. trad. Lívio Xavier. São Paulo: Ed. Herder, 1967.

O tempo espacial nas memórias de Cyro dos Anjos[1]

Daniervelin Renata Marques Pereira
UFMG

1- A enunciação e o enunciado

Denis Bertrand (2003, p. 79) argumenta que a semiótica, por ser estrutural, deixa pouco espaço para a enunciação e privilegia o uso, isto é, "a dimensão social da linguagem, que organiza e deposita na memória coletiva o *thesaurus* estruturado das formas significantes". Fiorin (2005, p. 31) diz, ainda, que a enunciação é o ato produtor do enunciado. A descrição desse ato violaria todo princípio de imanência, por isso é preciso identificar e descrever os traços do ato no produto, ou seja, no enunciado. A semiótica de linha francesa, baseada em uma semântica não referencial, tem, então, como premissa o "dizer verdadeiro" pelo discurso, sem se reportar à relação entre linguagem e coisa, ou seja, a questões ontológicas.

A sintaxe discursiva cuida da projeção da enunciação no enunciado e aborda também as estratégias de argumentação e persuasão entre enunciador e enunciatário. As categorias que têm por função indicar as circunstâncias da enunciação são pessoa, espaço e tempo e só podem ser interpretadas se as reportamos ao ato da enunciação que produziu o enunciado em que figuram.

É preciso lembrar que a abordagem dos elementos da sintaxe discursiva é tratada no nível discursivo da teoria semiótica de linha francesa, nível mais complexo e concreto de análise que compreende ainda aspectos da semântica discursiva (figuras, temas, isotopias, coerência textual).

O conjunto de marcas dessa sintaxe deixadas no enunciado não é a enunciação propriamente dita, já que ela é logicamente pressuposta,

[1] O trabalho foi realizado com base nas discussões sobre a teoria semiótica em reuniões do grupo UFMGES, orientado pelas professoras Ana Cristina Fricke Matte e Glaucia Muniz Proença Lara.

mas a *enunciação enunciada.* E o *enunciado* é a seqüência enunciada desprovida de marcas da enunciação.

> Depois do almoço, quebrando o sol um pouco, o Largo de Baixo começava a encher-se para as Cavalhadas. (ANJOS, 1994, p. 120).
>
> Mas o que posso afirmar, de seguro, é que nós, de Belo Horizonte, em 1926, subindo a Avenida João Pinheiro, amávamos puramente o amar, tal como seresteiros da patética noite de Santana. (ANJOS, 1994, p. 296).

No primeiro trecho, temos um *enunciado* sem marcas da enunciação, o que dá a impressão de distância e objetividade ao narrado, principalmente, pelo uso da 3ª pessoa ("o Largo de Baixo começava a encher-se"). No segundo trecho, temos várias marcas que remetem a efeitos de subjetividade no enunciado, sendo, portanto, exemplo de *enunciação enunciada*, como a narração em primeira pessoa, o uso de adjetivos, advérbio ("[eu] posso afirmar", "patética noite de Santana", "puramente"). Essa é uma forma de criar efeitos de proximidade e distanciamento no discurso, de acordo com o objetivo pretendido pelo enunciador.

As projeções das categorias de tempo, espaço e pessoa podem acontecer em dois sistemas chamados debreagem e embreagem, também com o objetivo de criar efeitos de sentido no enunciado. A debreagem pode ser *enunciativa*, quando aparecem a pessoa *eu,* o espaço *aqui* e o tempo *agora* e o discurso produz um efeito de subjetividade, de envolvimento. Quando ela é *enunciva*, a pessoa é o *ele,* o espaço é o *lá* e o tempo é o *então* e ocorre uma neutralidade e objetividade.

> Por fim, aos dias do Coelho e da Onça [personagens de uma narrativa], ligam-se, ainda, as primeiras atividades na fazenda que meu pai comprara. Tão viva trago a Porteirinha na lembrança, que seria capaz de lhe traçar a carta, indicando a posição das casas, o repartimento das passagens, as reservas de mato, as grandes curvas do rio, as reentrâncias da serra. (ANJOS, 1994, p. 28-29).

Nesse trecho, é possível identificar exemplos dos dois dispositivos definidos acima. Para uma debreagem enunciativa temos o uso do *eu* predominantemente no enunciado, por exemplo, no uso de "meu

pai", "[eu] trago". A propósito do tempo, temos o uso do presente *agora* como ponto de partida para as lembranças que são ativadas ("trago") e como encenação do funcionamento da memória e o *aqui* como o espaço da escrita. Para uma debreagem enunciva, há um destaque para o uso do tempo *então*, tempo do narrado ("aos dias do Coelho e da Onça", "comprara", "seria"). O espaço também aparece como o do *lá* pelo uso das referências ao local da infância. Porteirinha, fazenda onde vivera o enunciador, é esse local do qual guarda minuciosas recordações. Com essa análise percebe-se que o enunciado é dividido em dois sistemas e, apesar do enunciado, predominantemente, no passado, há uma subjetividade estabelecida pela proximidade das lembranças ao presente do enunciador.

No sistema da embreagem há uma anulação das categorias de pessoa, tempo e espaço e um "efeito de retorno à enunciação" (FIORIN, 2004, p. 179). No primeiro trecho abaixo acontece uma embreagem actorial: usa-se a terceira pessoa em lugar da primeira, ou seja, ocorre uma debreagem em *eu* e, "sobre ela", uma embreagem em *ele*. É nítido neste caso o desejo de distância dos defeitos anunciados, daí a justificativa para a embreagem. No segundo trecho, o advérbio "agora" é usado em lugar do "então". Neste caso, analisado como parte do todo, percebe-se uma seqüência de fatos que desemboca em um acontecimento esperado, a chegada do enunciador à Belo Horizonte, sendo por isso destacado com o uso do tempo enunciativo. Assim, o uso de cada categoria não é aleatório, mas é uma pista para a apreensão de mais um elemento de significação no discurso.

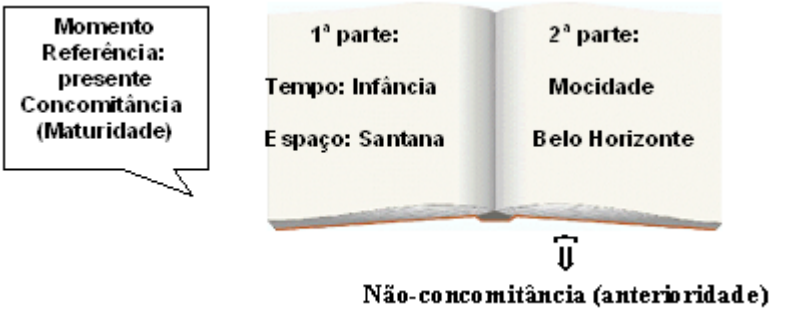
> Afável de meu natural, encontrava para cada um a palavra que agradasse, não por lisonja, mas por irreprimível e universal cordialidade. *O magricela enfermiço*, todo temeroso de resfriados, tinha espinhas no rosto, não na alma. (ANJOS, 1994, p. 242).

> *Agora*, a ânsia de chegar me deixava desatento às boas-vidas dos pequenos chalés e imune à magia daqueles nomes que em 1916 tanto devaneio me traziam. (ANJOS, 1994, p. 227) [grifo meu].

Em resumo, as operações de debreagem e embreagem criam o quadro de referência para a *localização* tempo-espacial dos programas narrativos, a partir das duas posições temporais e espaciais "zero" (BARROS, 2002, p. 89).

Em seguida, serão analisadas apenas as categorias de tempo e espaço para um detalhamento maior das projeções da enunciação no enunciado. Sendo uma obra de memórias, *A menina do Sobrado* será estudada por essas aspectualizações, pois elas têm uma importância na reconstituição das lembranças e são as principais organizadoras da produção de efeitos de sentido de realidade no enunciado. Como o enunciado está, em sua maior parte, em debreagem actorial enunciativa (eu), optamos por excluir a categoria de pessoa da análise mais detalhada.

2- Uma bipartição



A menina do sobrado é uma obra que, a partir de 1979, reúne o livro de memórias publicado em 1963, chamado *Explorações no tempo,* que passa a ser a primeira parte daquela narrativa. Então, a obra passa a contar com duas partes que são balizadas por um deslocamento espacial que também marca uma mudança temporal definida nas referências memorialísticas do enunciador.

Com sua pacata vida no interior de Minas Gerais - Santana - este enunciador relata sua infância de forma melancólica e repleta de desejos não realizados. A narrativa tem como referência temporal o início até meados do século XX. Com a mocidade, ele adquire o poder de migrar em busca de possibilidades de estudo, uma vez que sua cidade só lhe oferecia empregos em comércios e em cargos públicos, além da "ameaça" de se dedicar às obrigações rurais como o pai, que era um boiadeiro. No entanto, o estudo fica mesmo em segundo plano, pois o que é denunciado pelo próprio enunciador é sua solidão pela ausência dos amigos e a não

realização amorosa. Portanto, a mudança para a Capital é modalizada pelo *querer* transformar sua condição de sujeito virtual para sujeito realizado.

O que há de comum nas duas partes do romance é a predominância da *não-concomitância* temporal, uma vez que as duas partes são compostas, respectivamente, de memórias da infância e da adolescência, estando o enunciador em sua maturidade no momento da narração. No entanto, como demonstra o esquema acima, há também *concomitância* entre o momento de referência (presente) e o momento da enunciação (MR = ME) que caracteriza o tempo de escrita do enunciador e que é iterativo no texto como um todo. Também se destaca o último capítulo como exemplo de concomitância, pois a referência é do presente da escrita através de um questionamento pelo enunciador do valor de suas memórias.

> Penso: não seria melhor atirar a pena pela janela, tornar-me puro leitor (...)? Escrevo. A menina do Sobrado tece o seu intérmino tapete. Envelheci. Ela continua com dezessete anos, enamorada da vida. (ANJOS, 1994, p. 421).

O que notamos é que, apesar de haver um predomínio do tempo em debreagem enunciva, ou seja, num tempo não concomitante, ainda assim o efeito alcançado é de proximidade e subjetividade, mesmo que o passado pareça se sobrepor ao próprio presente do enunciador. Comprovamos isso por vários trechos em que, embora a ancoragem do texto seja no *lá* e *então* (anterioridade), o *aqui* e o *agora* sobremodalizam esse passado pelas constantes embreagens do discurso. A idéia de transporte do enunciador para o passado no momento da narração também contribui para o efeito de vivência dos acontecimentos no momento mesmo da narrativa e simulação do presente da narração.

Através de exemplos, que são partes representativas dos mecanismos do todo, tentaremos avançar mais na discussão explicitando os operadores discursivos responsáveis pela bipartição mostrada acima.

3- O tempo e o espaço

Com a abordagem dos elementos sintáticos delimitados, é preciso, ainda, lembrar a ligação que têm com outro mecanismo sintático que é o da argumentação. Na verdade, as projeções da enunciação e os procedimentos de persuasão, muitas vezes, confundem-se e explicam

os mecanismos usados pelo enunciador para *fazer crer* e *fazer fazer* (BARROS, 2002, p. 73). A principal argumentação que destacamos é a de convencer o enunciatário da veracidade dos fatos biográficos narrados.

Na primeira parte do livro, dedicada às lembranças da infância, o enunciador é nostálgico e usa de metáforas para representar o processo das memórias e a dificuldade de reconstituição desse primeiro período:

> Quando me fogem [as lembranças], não desespero: vou deslocando a *câmara*, vou tomando diferentes posições. (ANJOS, 1994, p. 44).
>
> Que mais se destaca no vasto mural dos meus tempos de Grupo, onde imagens sôfregas se acotovelam, todas querendo aparecer como crianças diante da *objetiva de um fotógrafo*? (ANJOS, 1994, p. 61).
>
> Torno a contemplar dentro de mim *o vasto mural*, ou melhor, o grande *políptico*[2] onde cada compartimento me apresenta uma cena. (ANJOS, 1994, p. 63).
>
> A memória é manhosa, tenho de negacear. Primeiro, reproduzo *o painel*, assim, como vem à mente; depois, investigo pormenores, procuro restituir *a pintura primitiva*, removendo as finas pinceladas com que, sobre ela, o Tempo compôs outros quadros. Cenas fugazes (...) vão, aos poucos, emergindo à superfície da lembrança. (ANJOS, 1994, p. 19-20) [grifo meu].

Com os elementos de registro citados (câmara, objetiva e políptico, painel, pintura) aliados à debreagem temporal enunciativa, nota-se que o enunciador garante o simulacro de realidade e fidelidade na narração das imagens de seu passado. Há, então, um contrato de veridicção estabelecido com o enunciatário na reconstituição dos fatos vividos pelo enunciador.

Assim, ele simula a consciência da narração partindo de seu lugar de referência presente, o que chamamos de temporalidade da narração, pois há o uso do sistema enunciativo através de comentários acerca do passado e da própria narrativa.

---

[2] FERREIRA. *Dicionário Aurélio – século XXI.* Políptico: Conjunto de quatro ou mais quadros independentes, porém subordinados ao mesmo tema.

Como o *agora* é gerado pelo ato de linguagem, ele torna-se o eixo que ordena a categoria topológica da *concomitância* vs *não-concomitância*. Esta, por sua vez, articula-se em *anterioridade* vs *posterioridade,* como já se falou. "Assim, todos os tempos estão intrinsecamente relacionados à enunciação" (FIORIN, 2005, p. 142).

Em *A menina do sobrado* fica clara a programação da narração pelos deslocamentos temporais e pelo controle do narrado, através da previsão ou antecipação de acontecimentos. Ainda que estranho, há trechos articulados também na posterioridade (futuro do presente e do pretérito) para esse efeito citado:

> *Sucederia* também que, após três meses de lua-de-mel com a Capital, *seria* eu devolvido a Santana, e de novo *afundaria* nas minhas tristuras, até que outro milagre se operasse. Isso *contar-se-á* depois. (ANJOS, 1994, p. 228) [grifo meu].

Finalmente, abaixo temos um dos trechos que explicitam e comprovam a hipótese de ligação entre o tempo e o espaço no texto analisado:

> A referência ao Natal puxa, dentro de mim, uma porção de lembranças. Grandes presépios havia por esse tempo em Santana e, só de vê-los, nos sentíamos indenizados das limitações daquele mundo fechado à infância. (ANJOS, 1994, p. 51).

Nesse trecho, têm-se várias ligações tempo-espaciais. Primeiramente, o período de festas (Natal) é indicado num enunciado em debreagem enunciativa como motivador para as lembranças do "tempo em Santana". Na segunda frase, em debreagem enunciva, o tempo da infância é recuperado pela remissão aos presépios da cidade, "mundo" limitado, pelo ponto de vista do enunciador-adulto.

Observa-se, na segunda parte do livro, que o uso da metalinguagem para explicar o processo das memórias é reduzido. Ao contrário da primeira parte, há maior profusão de fatos narrados e estes são mais minuciosos, o que leva à pressuposição de que esse é o momento mais próximo do sujeito que está, agora, mais consciente do espaço e das mudanças provocadas pelo deslocamento. Também a dificuldade para reconstituição das memórias é diminuída pela maior proximidade temporal do momento de referência presente. O espaço da Capital, recém-descoberta pelo enunciador, já era um objeto-valor

desde a infância e o longo processo para alcançá-lo é narrado pela passagem nos espaços intermediários, os "burgos encantados".

> Nuvens baixas, roçando pelo topo das colinas, enovelam Matozinhos, Pedro Leopoldo, Vespaziano, Capitão Eduardo, burgos encantados que dormiam em mim desde quando, menino, eu por eles passara em companhia de meu Pai, sempre imaginando, ao alcançar cada um, que esse havia de ser o último, e logo estaríamos na grande cidade onde moravam o Tio Desembargador e sua família. (ANJOS, 1994, p. 227).

A mocidade, tempo das paixões e das aventuras literárias em Belo Horizonte, é sempre grande e repleta de novidade para o encantado enunciador que não se cansa de comparar esse espaço ao de Santana, local de antigas frustrações amorosas e profissionais. O tempo em Belo Horizonte, em geral, é posto como melhor do que a vida em Santana.

> Largas e vazias eram as ruas da Belo Horizonte de 1923, mas tudo me parecia trepidação, formigamento, em contraste com o paradeiro que Santana me deixara na retina. (ANJOS, 1994, p. 228).

No entanto, nem tudo foi tão positivo e o enunciador começa a perceber que Belo Horizonte não era suficiente para sua conjunção com a felicidade. A lembrança de pessoas e lugares de Santana marca as transformações em seu estado. O enunciador sai da cidade, representada pela Rua do Bispo em busca dos amigos, mas sempre se lembra de Santana pelos familiares e romances vividos nesse tempo, cuja representante sempre será Priscila.

> Esquecida *Priscila* e a *Rua do Bispo*, só cuidava em Belo Horizonte e nos amigos que lá viviam. (ANJOS, 1994, p. 227).

> Imersos no seu mundo novo, que nada tinha de comum com o meu, os amigos deixavam-me outra vez tão solitário como dois anos antes, ao partirem de Santana. Se eu pudesse, tinha voado, naquele instante, para a *Rua do Bispo*, conquanto *Priscila* não me oferecesse pouso firme. (ANJOS, 1994, p. 234).

> Eu viera enrabichado com *Priscila* e com a *Rua do Bispo*. Pelos mesmos caminhos voltava, sem querer nem uma nem outra. Três meses de Capital me deram asas, insuflaram-me ambições e, ao chegar, internei-me na Porteirinha, não queria ver ninguém. (ANJOS, 1994, p. 245) [grifo meu].

O enunciador passa, então, de uma situação eufórica que muito devia a seus ideários romanescos para um choque com a realidade e as dificuldades que existem independentes do lugar de referência:

> Uma coisa era ter estado em Belo Horizonte passageiramente, e outra, habitá-la, gozá-la. Não tinha os desígnios de um Rastignac. O herói balzaquiano queria tudo e, de quebra, ainda as bonitas damas. Do herói de Santana do Rio Verde se poderia dizer que nada pleiteava, exceto as bonitas damas. (ANJOS, 1994, p. 228).
>
> Desapontamentos viriam. O mundo que me esperava não conferia com o imaginado. (ANJOS, 1994, p. 228).

Dessa forma, o tempo espacial toma grande papel nas memórias como uma representação de dados autobiográficos, que, para a semiótica, são simulacros da realidade. Tornam-se, portanto, elementos essenciais na argumentação do enunciador, sendo por isso, destacados e associados neste trabalho.

4- Considerações finais

O que fizemos neste trabalho foi o recorte de dois elementos mais característicos para análise no discurso de memória selecionado. Apesar de tal recorte, muito ainda poderia ser dito e outras relações poderiam ser feitas. Entretanto, o que é destacado é a relevância das projeções de tempo e espaço para o caráter estrutural do discurso e seus efeitos de sentido. Se não é a única forma de leitura, defende-se que esses são elementos importantes para uma análise com a abordagem semiótica, que dispõe de instrumentação teórico-metodológica para explicar "como o texto faz para dizer o que diz" (BARROS, 1990, p. 7).

Sendo assim, ainda se faz necessário esclarecer que o uso dos enunciados em seus recortes tem um caráter didático para explicar os principais mecanismos detectados na leitura do texto como um todo. Portanto, não faz sentido estudar enunciados isolados, a não ser que

sejam vistos como exemplos que representam aspectos recorrentes e de relevância para a análise do texto no seu todo semântico.

A menina do sobrado é um texto rico em sentidos, apesar de ainda pouco divulgado. A identificação e relação de suas referências sintáticas podem ser um recurso para desvendar tais sentidos, no entanto, nunca esgotá-los em nenhum estudo. Caminhando nesses espaços e vivendo esses tempos na leitura dessa valorosa obra de Cyro dos Anjos, aprende-se que a coerência não se deve só à intuição do autor, mas vem sim de um trabalho cuidadoso com o enunciado, que só por isso se permite em estudos diversos de investigação dos sentidos.

Referências

ANJOS, Cyro dos. *A menina do sobrado*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994.

BARROS, Diana Luz de. *Teoria do texto*: fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2002.

BARROS, Diana Luz de. *Teoria semiótica do texto.* São Paulo: Ática, 1990.

BERTRAND, Denis. A enunciação na semiótica. In: _____. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo CASA. São Paulo: Edusc, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio – século XXI.* CD-ROM produzido por Lexikon Informática Ltda. Versão 3.0, 1999.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2005.

FIORIN, José Luiz. Pragmática. In: FIORIN, J. L (Org.). *Introdução à Lingüística II.* São Paulo: Contexto, 2004.

A performance e a narrativa de Diamela Eltit

Denise Araújo Pedron
UFMG – Teatro Universitário

A performance no texto

A obra de Diamela Eltit, escritora e artista chilena, atuante desde a década de 70, é bastante extensa, contando com traduções para o inglês e francês, embora pouco conhecida no Brasil. Data de 1983 a publicação de seu primeiro romance *Lumpérica*. A partir daí, seguem-se *Por la Patria* (1986), *El Cuarto Mundo* (1988), *El Padre Mío* (1989), *Vaca Sagrada* (1991), *El Infarto del Alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998) e *Mano de obra* (2002).

Eltit produz parte de sua obra no contexto da ditadura chilena[1] assim como artistas de diversas disciplinas que desenvolveram sua arte no campo não oficial, agrupados sob o nome de "escena de avanzada",[2] como propõe a teórica Nelly Richard em *Margens e Instituições*. São artistas que compartilham a posição contrária ao regime imposto pelo governo do general Pinochet e fazem da arte um lugar de resistência e, ao mesmo tempo, uma prática radical de experimentação de linguagens. Em uma antologia pioneira de estudos críticos sobre a narrativa de Eltit, Juan Carlos Lértora destaca: "umas das escritas mais singulares da narrativa chilena e também hispanoamericana".[3] Acrescenta Lértora:

> Sua inovação discursiva quebra códigos lingüísticos e arquiteturas narrativas convencionais e se submerge na

[1] A ditadura chilena tem início em 11 de setembro de 1973, quando o presidente democraticamente eleito em 1970, Salvador Allende, sofre um golpe de estado, liderado pelo chefe do exército general Augusto Pinochet, que, em seguida, assume o governo. Consolida-se, assim, um regime totalitário com a supressão dos direitos individuais e a invasão dos demais poderes constituídos. Pinochet ficou no poder por dezessete anos, tendo sido derrotado por um plebiscito, que rejeitou sua permanência na presidência, em 1988.
[2] RICHARD, 2002.
[3] LÉRTORA, 1993, p. 11. Tradução livre de: "una de las escrituras más singulares dentro de la narrativa chilena y también hispanoamericana."

> exploração de níveis de sentido que a narrativa tradicional considera de modo muito diverso.[4]

Em toda produção de Eltit, é perceptível a utilização de procedimentos narrativos bastante diferenciados, desde o testemunho transcrito em *El Padre Mío*, passando pelas cartas em *Los vigilantes*, até o roteiro de cenas a serem filmadas, as poesias e reflexões metalingüísticas, de *Lumpérica*. A experimentação está presente na escrita de Diamela Eltit, sob vários aspectos: no borrar das fronteiras dos gêneros literários, na ausência de narrativa linear, na forte presença do corpo na escrita, no tratamento de temas que tangenciam seu lugar de enunciação de artista, mulher, latino-americana, e no diálogo efetivo e simbólico com o contexto ditatorial. Tendo em vista seu viés experimental, percebe-se uma possível aproximação da escrita de Diamela Eltit com a performance, pensando que na escrita performática, o escritor assume, assim como o performer,[5] seu lugar de enunciação, evidenciando-o, ao invés de esconder-se atrás da ficção universal, como acontece na escrita canônica. E, ao se implicar como sujeito de sua própria criação, assume um estreito diálogo com o contexto social e político em que se insere, encarando, assim, seu papel de construir não apenas romances de ficção, mas uma literatura que critica realidades, dialogando com elas, e chegando muitas vezes a deslocá-las ou recriá-las. Como afirma Ravetti "a performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta".[6]

Outro ponto relevante no texto performático é o corpo, aspecto a ser abordado, posteriormente, com maior ênfase nesse artigo. Ao escrever a partir do corpo, de sua vivência, e assumir o corpo como operador simbólico, a escrita mantém forte relação com a performance, que tem no corpo do artista seu meio de trabalho. A presença do corpo

---

[4] LÉRTORA, 1993, p. 11. Tradução livre de: "Su innovación discursiva quiebra códigos lingüísticos y arquitecturas narrativas convencionales, y se hunde en la exploración de niveles de sentido que la narrativa tradicional considera de modo muy diverso."

[5] O que diferencia o performer do ator é que, na performance, não existe papel a ser representado, o performer não "finge" ser outra pessoa, não empresta seu corpo à personagem; ele está, no aqui e agora da enunciação, e age de acordo com seu lugar como artista que propõe, vivencia e/ou conduz a experiência.

[6] RAVETTI, In. HIDELBRANDO, 2003.

(desejos, fluxos, intensidades) desconstrói o lugar da racionalidade e ativa o leitor, também através de seu corpo, a participar da força sensorial da palavra, da linguagem encantatória, feita de sonoridade e conceito. A forte presença do corpo na escrita reforça a leitura como experiência perceptiva, acontecimento que se vivencia, lugar de significação aberta, a ser construída na coexistência simultânea e na inter-relação texto-leitor. O texto performático afirma-se na indeterminação, na incerteza, e sua leitura ativa tem o poder de abrir uma suspensão na temporalidade que transporta o leitor para o lugar da resistência política e da subversão da linguagem, proporcionando-lhe experiências e percepções fora da ordem cotidiana, que abrem no tempo fendas de eterno presente a ser continuamente recriado. Ao colocar o leitor-participante nesse lugar ao mesmo tempo desconfortante e prazeroso o texto o ativa, impelindo-o a se perceber como corpo imerso na experiência de seu próprio presente, repleto de pulsões e desejos que o levam a vivenciar novas percepções e devires. O texto performático afeta o leitor e na ação presentificada da leitura gera a própria escrita.

Ao estender a ação da performatividade ao campo da literatura, quero abrir a possibilidade de pensar o performático e sua disseminação como "uma das vias privilegiadas de materializar os fluxos criativos que atravessam a contextualização contemporânea".[7]

A escrita do corpo

Pode-se perceber, na escrita de Eltit, uma recorrência de temas que, a princípio, poderiam ser característicos da narrativa de mulheres, por exemplo: as relações familiares; o papel materno no núcleo familiar; o posicionamento da mulher frente ao papel que exerce, ou que lhe é destinado na sociedade; a percepção do corpo, seus sentidos, dores e demandas.

Em *Vaca Sagrada*, Eltit traz à tona os fluxos que passam por nossos corpos, "estamos cheios de sangue, mas claro nunca pensamos que estamos cheios de sangue".[8] O corpo se apresenta como "cenário ritual", como marca do feminino, envolto no sangue, na mentira e na sexualidade: "Sangro, minto muito".[9] O sangue apresenta-se quase como uma

[7] RAVETTI, In. HIDELBRANDO, 2003.
[8] MORALES, 1998, p.86.
[9] ELTIT, 1991, p.11. Tradução de: "Sangro, miento mucho"

obsessão narrativa que permeia todo o romance. "Terminava empapada em meu próprio sangue para não esquecer o que era o sangue."[10] Olea aponta em *Vaca Sagrada* para uma resignificação de signos femininos desprestigiados culturalmente, como a menstruação, o sangramento: "o desejo se configura como gerador do poder. O sangue configura o desejo."[11] O corpo se configura como espaço de poder – "o poder de meu sangue"[12] –, como uma das marcas que constroem a identidade e definem a sexualidade da narradora.

> nada conseguia nos deter. Nem meu sangue. De pé, de pernas abertas, meu sangue corria sobre Manuel e essa imagem era interminável. Olhávamos as manchas vermelhas em seu corpo, nos lençóis, caindo da abertura de minhas pernas. Manuel pedia que meu sangue o contagiasse. Entregava-o quando ele o buscava plenamente ereto para extraí-lo e gozar de sua espessura líquida.[13]

A sexualidade se afirma como potência construtiva de desejos e racionalizações ao longo de todo o romance. É evidente que uma razão-sexuada, construindo ações e pré-ocupações (pensamentos, projeções), move a narrativa. O corpo forma pensamento e as ações se constroem pelo desejo das personagens, "uma força que girava localmente em múltiplas direções", como na tentativa de "alcançar uma correspondência absoluta entre as mentes e os corpos".[14] A exemplo do que acontece na performance, o entendimento da escrita do corpo deixa de ser exclusivamente racional e passa a ser construído pelas pulsões

---

[10] ELTIT, 1991, p.51. Tradução de: "Terminaba empapada en mi propia sangre para no olvidar lo que era la sangre".

[11] OLEA, In. LÉRTORA, 1993, p.93. Tradução de: "El deseo se configura como generador de poder. La sangre configura el deseo".

[12] ELTIT, 1991, p.25. Tradução de: "El poder de mi sangre."

[13] ELTIT, 1991, p.25. Tradução de: "nada conseguía detenernos. Ni mi sangre. De pie, abierta de piernas, mi sangre corría sobre Manuel y esa imagen era interminable. Mirábamos las manchas rojas en su cuerpo, en las sábanas, cayendo desde la abertura de mis piernas. Manuel pedía que le contagiara mi sangre. Se la entregaba cuando él la buscaba plenamente erecto para extraerla y gozar de su espesor líquido."

[14] ELTIT, 1991, p.175. Tradução livre de: "excedido, una fuerza que giraba locamente hacia múltiples direcciones" e "alcanzar una correspondencia absoluta entre sus mentes y sus cuerpos".

corporais, pelas experiências que perpassam os sentidos. O corpo ocupa o lugar de significante mutável que adquire diferentes significados, de acordo com as vivências que o potencializam.

> Houve uma profunda provocação corporal. De maneira inesperada descobrimos novas formas de nos aproximarmos. Entendi que o corpo de Manuel podia se dispor pra mim de uma maneira que ainda não havia pensado. Me submeti às sutilezas da pele e das zonas críticas de seu corpo.[15]

Interessa, no entanto, como aponta Guattari, não o agrupamento desses temas em torno de uma "identidade feminina" e sim o fato dessa escrita sinalizar para a possibilidade de construção de um "devir feminino" que diz respeito não só às mulheres, mas à sociedade. Nas palavras de Guattari:

> A idéia de "devir" está ligada à possibilidade ou não de um processo se singularizar. Singularidades femininas, poéticas, homossexuais, negras, etc. podem entrar em ruptura com as estratificações dominantes. Para mim, esta é a mola-mestra da problemática das minorias: é uma problemática da multiplicidade e da pluralidade, e não uma questão de identidade cultural, de retorno ao idêntico, de retorno ao arcaico.[16]

Em que lugar, então, inscreve-se essa escrita? Se o lugar da forma dominante na sociedade ocidental é a razão, a linguagem articulada, o caminho desviante está no corpo, na linguagem deformada, encantatória, como buscava Artaud. A questão é: que corpo se traça a partir dessa escritura? Esse corpo, como a linguagem que o constrói, é tampouco articulado. Corpo que recusa sua estruturação em organismo e se percebe fragmentado, definido por suas secreções, seus nervos, suas feridas, seus sentidos, suas "partes", como em *Los vigilantes*.

---

[15] ELTIT, 1991, p.24. Tradução livre de: "Hubo una profunda provocación corporal. De manera inesperada descubrimos novas formas de acercarnos. Entendí que el cuerpo de Manuel podía disponerse para mí de una manera que no había contemplado. Me sometí a las sutilezas de la piel y a las zonas críticas de su cuerpo."

[16] GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.74

> A terra muda de cor com minha baba. Não sei de que cor fica. Faço um buraquinho com o dedo na terra. Mamãe tira meu dedo do buraquinho e torce minha mão. A mão. (...) Me deixa fazer outro buraquinho e depois coloco os dedos na boca que não fala. Não fala. A baba agora se espessa e me olha e me dá vontade e me AAARRR, arranho o olho de sangue.[17]

O corpo é dedo, mão e olho, como se só esses canais corporais estivessem abertos nesse momento à percepção da realidade circundante e só através deles se pudessem estabelecer relações, também corporais, com essa realidade. A fala do corpo – "meu corpo frouxo fala, minha língua não tem musculatura. Não fala."[18] – se dá pela sua baba, seu sangue, sua vontade. É bem verdade que se trata do corpo de uma criança, ainda em formação, e talvez por isso possa se argumentar que essa relação corporal diferenciada, em desarticulação, não soe assim tão diferenciada. No entanto, essa desarticulação pode ser vista como uma constante na escrita de Eltit, independente da voz que a assume, como em *Lumpérica.*

> Por isso:
>
> Quando de frio os dedos endurecem
> se entorpece a respiração sendo intensa a dor nas costas
> doem os ossos do corpo
> e todo abrigo é pouco
> de frio correm lágrimas no rosto
> e só por isso ela limpa a praça até que
> a geada a confunde e sua mão permanece exposta
> à chama que ela mesma cuidou e por displicência cai
> na fogueira.
>
> Ela mesma se ultrapassa no que a dor deixa oco e ali, confundida, se entrega. Por pura vontade outra estrutura se constrói, e ela, ela é a soma dos outros que na agressão resplandecem. [19]

---

[17] ELTIT, 1994, p.10. Tradução livre de: "La tierra cambia de color con mi baba. No sé que color se pone. Hago un hoyito con el dedo en la tierra. Mamá me saca el dedo del hoyito y me tuerce la mano. La mano. (...) Me deja hacer otro hoyito y después me meto los dedos en la boca que no habla. No habla. La baba ahora se espesa y me mira y me dan ganas y me RRR, rasguño de sangre el ojo."

[18] ELTIT, 1994, p.13. Tradução livre de: "mi cuerpo laxo habla, mi lengua no tiene musculatura. No habla."

[19] ELTIT, 1983, p.39. Tradução livre de: "Por eso:/Cuando por frío los dedos se agarrotan./ se entorpece la respiración siendo intenso el dolor en la es-/palda/duelen los huesos del

Mais uma vez, aos pedaços e por suas secreções, constrói-se o corpo, corpo em ruínas. Dedo, mão, cara, osso, costas compõem esse corpo invadido pela sensação de dor, concretizada na lágrima, e de falta, de vazio, resultante do contato com o ar frio e o fogo. Na citação também é nítida a relação entre a percepção das condições do tempo e a mudança corporal provocada pela sensação de frio, que se processa através da respiração. Ainda o equilíbrio é posto à prova e a personagem acaba por cair e entregar-se à fogueira, mas ao queimar se renova e, por puro desejo, constrói outra estrutura, que se faz pelo acúmulo das agressões sofridas.

É interessante notar que a busca de uma "nova estrutura" exige o esfacelamento da primeira, a desarticulação do organismo, aproximando-se, assim, do caminho do Corpo sem Órgãos, que é o do esfacelamento do Eu (da des-subjetivação), em busca de suas identidades, dos fluxos que circulam, da conexão dos desejos. Como indicam Deleuze e Guattari, o Corpo sem Órgãos seria "pleno de energia, de êxtase, de dança", mas sua procura passa, muitas vezes, por um "desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados"[20], pelos corpos *hiponcondríaco*, *paranóico*, *esquizo*, *drogado*, *masoquista*.

Esses corpos desviantes possuem algumas características que se podem perceber na escrita de Diamela Eltit. O corpo-hipocondríaco, "cujos órgãos já estão destruídos"; o corpo-paranóico, "cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências, mas também restaurados por energias exteriores"; o corpo-esquizo, que desenvolve ele mesmo uma "luta interior entre os órgãos"; o corpo-drogado, "esquizo-experimental"; o corpo masoquista, "mal compreendido a partir da dor". A partir da aproximação das formulações de Deleuze e Guattari e a escrita de Diamela Eltit, pode-se verificar que o corpo inscrito nessa literatura segue o caminho do Corpo sem Órgãos, passando, assim como na performance, pelos corpos desviantes, já descritos, em busca da desarticulação, da libertação, do organismo.

Em entrevista a Leonidas Morales, Diamela Eltit afirma seu trabalho com o que chama "corpos em crise":

---

cuerpo/y todo abrigo es poco/por frío corren lágrimas sobre la cara/y sólo por eso ella limpia la plaza hasta que la/helada la confunde y su mano permanece expuesta/a la llama que ella misma ha cuidado y por displicencia cae/en la hoguera.Ella misma se rebasa en lo que el dolor deja hueco y allí la confundida se entrega. De pura voluntad otra estructura se construye y ella, ella es la suma de los otros que en la agresión resplandecen."

[20] DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.11.

> Tenho uma política literária que passa pelos resquícios, pelos pedacinhos do corpo, pelos fragmentos do corpo, sustentado em uma estética e talvez em uma ética. (...) Eu trabalhei melhor do corpo o fragmento ... a mão, o rosto, o cabelo (...) Impossibilidade também de fazer eu mesma corpos inteiros.[21]

Tendo em vista o escopo conceitual da performance é preciso pensar a inserção do corpo na escrita – como corpo pulsante, pleno de mudança, de movimentos, de fluidos. O dilacerado corpo sem órgãos que teima em negar suas divisões na busca de se descobrir em totalidade. Se na performance o corpo como veículo da arte está em evidência, na literatura a forte presença do corpo pode caracterizar a escrita como performática. Na escrita de Eltit, a materialidade do corpo aparece como texto, com poder de "alterar, modificar ordens e significar destino".[22] Narrada a partir da pele, do sangue, do sexo, do balbucio, a ficção de Diamela Eltit apresenta um corpo fragmentado em busca de uma voz. Voz que se constitui como grito, sussurro, balbucio, fala que não se completa, que está sempre por nascer.

Em *El Padre Mío* o discurso paranóico ressalta os efeitos de medicamentos e internações sobre a saúde, não só mental, quase não explicitamente mencionada, mas principalmente sobre o corpo, alvo de preocupação constante por sua deterioração evidente.

> Se tivesse realizado meu trabalho desde o tempo em que estou planejado com os treinamentos, teria desenvolvido meu físico, seria um homem perfeito: um médico, um homem de ciência. (...) Eu, ao contrário, prejudiquei minha saúde desde o tempo em que me têm planejado.[23]

A repressão, pelo encarceramento no hospital psiquiátrico também faz parte do universo de *El Padre Mío*. A punição se dá pela privação de liberdade, pela domesticação da consciência e pelo domínio direto sobre o corpo.

É possível perceber a presença, na escrita de Diamela Eltit, do que Foucault chama de "corpo supliciado", principalmente nos ferimentos

---

[21] MORALES, 1998, p.81-86.

[22] OLEA, In. LÉRTORA, 1993, p. 91.

[23] ELTIT, 1989, p.33. Tradução livre de: "Si yo hubiera ejercido mi trabajo desde el tiempo que estoy planeado con los entrenamientos, yo habría desarrollado mi físico, sería un hombre perfeccionado: un facultativo, un hombre de ciencia. (...) Yo, al contrario, perjudiqué mi salud desde el tiempo en que me tienen planeado."

e humilhações causados pela queda em praça pública e, também, nos interrogatórios de *Lumpérica*. Está em questão o espetáculo da punição física, a tortura pública, como aponta Foucault. O corpo supliciado é aquele que oferece seu sofrimento como espetáculo e faz da punição uma cena, na qual o sofrimento físico e a dor são os elementos evidenciados, como se pode perceber na seguinte citação do romance.

> Claro que se deitam nos bancos e ela olha, assombrada pelo homogêneo do espetáculo. (...) Estilhaça sua cabeça na árvore uma e outra vez até que o sangue ultrapassa sua pele, o sangue banha seu rosto, se limpa com as mãos, as lambe. Vai até o meio da praça com sua testa machucada – seus pensamentos – se mostra no gozo da própria ferida, a indaga com as unhas e se a dor existe, é obvio que seu estado conduz ao êxtase. [24]

No entanto, a ferida aqui é auto-infligida e a exibição da dor convive com seu proveito, com o êxtase que esse estado produz; não reprime o corpo, mas ao contrário liberta-o, aproximando-o, mais uma vez, do Corpo sem Órgãos.

Não é só a chaga que se exibe na escrita de Eltit, também o sexo rompe com as fronteiras do privado, como em *El cuarto mundo*. Sofrimento e prazer, ambos são gozados em público.

> me possui toda a noite enquanto meus pais, pendurados nas janelas, nos observam por entre as frestas. Difícil, difícil fazer sob seus olhares, mas uma e outra vez nos encontramos num plano assustadoramente pessoal.[25]

---

[24] ELTIT, 1983, p.19. Tradução livre de: "Claro que se tienden en los bancos y ella los mira, asombrada por lo homogéneo del espectáculo. (...) Estrella su cabeza contra el árbol una y otra vez hasta que la sangre rebasa su piel, le baña la sangre su cara, se limpia con las manos, mira sus manos, las lame. Va hacia el centro de la plaza con su frente dañada – sus pensamientos – se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con sus uñas y si el dolor existe es obvio que su estado conduce al éxtasis."

[25] ELTIT, 1996, p.113-4. Tradução livre de: "me posee toda la noche mientras mis padres, trepados por las ventanas, nos observan entre los resquicios. Difícil, difícil hacerlo bajo sus miradas, pero una y otra vez nos encontramos en un plano aterradoramente personal."

É interessante notar que a relação se estabelece entre os corpos e suas partes, mais que entre dois indivíduos, ressaltando a fragmentação. O discurso do sexo passa pelas mudanças e sensações que imprime nos corpos e não pela racionalidade.

> Seu olhar diurno brilha em seus olhos pintados. Seu olhar noturno em agonia. Me chama e me atrai contra seu peito nu, pedindo novos conteúdos, outras posições, me pede para rever a possibilidade do obsceno. Seu peito nu se aproxima do meu e na distância pulsa seu genital e fala de desejo.[26]

O olhar sobre a sexualidade na escrita de Diamela Eltit também vislumbra o animalesco e funde corpos-humanos com características animais, à procura de novas sensações ou novas óticas de percepção e, conseqüentemente, outras denominações para sensações já conhecidas, como que em busca de um "devir-animal", título de um dos capítulos de *Lumpérica*.

> Potranca no cio necessita potro, mas não serve para essas etapas, talvez pasto para embrutecer-se. Aproxima a boca copiando seu orifício, inclina o pescoço com delicadeza, o duplo gesto recomeça em sua constância/focinho e voz transcorrem simultâneos: quem a escuta insiste nas queixas, quem a olha sofre de tanto descaramento, quem a lê linear ritual persegue, quem a pensa deseja suas ancas.[27]

Novamente aparece a questão do devir como "processo transversal de subjetivação", tal como formulada por Guattari. Com o devir-animal, Eltit desloca a economia do desejo produzido a partir das relações sociais e o transfere para uma subjetividade, além do masculino

---

[26] ELTIT, 1991, p.113. Tradução livre de : "Su mirada diurna brilla desde sus ojos maquillados. Su mirada nocturna en agonía. Me nombra y me atrae contra su pecho desnudo, pidiéndome nuevos contenidos, otras poses; me pide revisar la posibilidad de lo obsceno. Su pecho desnudo se toca con el mío y en la distancia pulsa su genital y habla de deseo."

[27] ELTIT, 1983, p.61. Tradução livre de: "Potranca en celo potro necesita, pero ésta no sirve para esas etapas, es quizás pasto para embrutecerse. Acerca la boca copiando su orificio, tiende su cuello con delicadeza, doble gesto reanuda en su constancia/hocico y voz transcurren simultáneas: el que la escucha insiste en los quejidos, el que la mira sufre de tanto descascaro, el que la lee lineal ritual persigue, el que la piensa desea sus ancadas."

e feminino, para uma subjetividade animal, instintiva. Essa mudança de ótica tão radical não só aproxima o homem do animal, mas também contribui para quebrar as dicotomias comumente validadas, entre masculino x feminino; homem x animal. Pela maneira fragmentária e desarticuladora de sua escrita, Eltit refaz os corpos feminino e masculino, explorando perspectivas que operam na fronteira e rompem com as construções de gênero dicotômicas da sociedade patriarcal, em busca das experiências de materialidade dos corpos "como processo de experimentação de identidades móveis, transitórias".[28]

Numa escrita povoada de Corpo sem Órgãos, em que a distinção entre corpo e palavra é perdida, é do corpo que nasce a palavra para tornar-se, então, outra vez corpo. O corpo se constrói como palavra, trazendo para a escrita as experiências nele inscritas. Eugênia Brito ressalta que: ao escrever o faço com todo meu corpo, em um ato em que nenhuma de minhas partes está ausente. Página a página, imprimo a relação que esse corpo tem com a cultura em que estou inserida, da qual meu corpo é produto e interrogante[29]. A inscrição do corpo na escrita, além de ressaltar seu viés performativo de implicação do sujeito na própria escrita, faz com que a palavra adquira uma força corporal, falando também aos sentidos do leitor. "O corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições)"[30] e, de maneira duplamente performática, se constrói como palavra ao mesmo tempo em que confere à palavra dimensão corporal.

Referências

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs* – capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: 34, 1995. v. 1.

ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

ELTIT, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago: Planeta, 1988.

ELTIT, Diamela. *El Padre Mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

[28] RICHARD, 2002, p. 89.
[29] BRITO, In. FARINA, 1987, p. 47.
[30] RAVETTI, In. HIDELBRANDO, 2003.

ELTIT, Diamela. ELTIT, Diamela. *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

ELTIT, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1994.

FARINA, Soledad. Reflexiones en torno a emergencia de una escritura femenina. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. *¿Nosotras latinoamericanas?* Estudos sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1987.

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. *Micropolíticas*. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

LÉRTORA, Juan Carlos (Ed.). *Una poética de literatura menor:* la narrativa de Diamela Eltit. Santiago: Para Textos; Editorial Cuarto Propio, 1993.

MORALES T., Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

OLEA, Raquel. El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura na narrativa de Diamela Eltit. In: LÉRTORA, Juan Carlos (Ed.). *Una poética de literatura menor*: la narrativa de Diamela Eltit. Santiago: Para Textos; Editorial Cuarto Propio, 1993.

RAVETTI, Graciela. Escrita performática e história literária. In: HIDELBRANDO, Antonio *et al*. *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas:* arte, cultura e política. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

A *Revue de l'Amérique latine*: preparação do romance dos anos trinta[1]

Dilma Castelo Branco Diniz
UFMG

Publicada em Paris de 1922 a 1932, a *Revue de l'Amérique latine* foi o testemunho de uma intensa atividade franco-latino-americana. Ela remonta ao antigo *Bulletin de l'Amérique latine*, fundado em 1910, sob o patrocínio do *Groupement des Universités* e das *Grandes Écoles de France* para as relações com a América Latina. Trata-se de uma revista que apresenta estudos de escritores, sábios e políticos franceses, hispano-americanos e brasileiros sobre a América Latina e suas relações com a França. Há também traduções de romances, contos, poemas e ensaios de escritores latino-americanos. Suas crônicas numerosas e variadas resumem a vida intelectual, artística, econômica e social de todo o continente latino da América. Inserida numa ideologia política "latina" e conservadora, mostra, de um modo geral, um gosto preferencialmente clássico.

1. O Modernismo brasileiro na revista

Do ponto de vista da literatura brasileira, o período de publicação da revista coincide com o início do Movimento Modernista que foi inaugurado com a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, em fevereiro de 1922. Mas ela não trata muito da ruptura que marcou sobretudo as obras de Oswald e Mário de Andrade, durante os anos vinte. A citação da Semana de Arte Moderna aparece somente um ano mais tarde, na conferência que Oswald de Andrade pronunciou na Sorbonne , no dia 11 de maio de 1923, com o título de "L'effort intellectuel du Brésil contemporain" e que foi publicada no número de julho do mesmo ano.

---

[1] Este artigo constitui uma parte do desenvolvimento de meu projeto de pós-doutorado, financiado pela CAPES e intitulado "Literatura e cultura latino-americanas na França (1922-1923). Sua versão francesa foi apresentada no "Colloque International 'La formation du roman au Brésil'", realizado de 3 a 5 de novembro de 2005, na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III.

Mesmo nesse texto, que se apresenta como um panorama da evolução da cultura brasileira, um quadro bastante clássico e convencional, a parte dedicada à modernidade é bem modesta: o autor se limita a enumerar alguns nomes, como já observou Pierre Rivas (1995, p.300).

A poesia brasileira de vanguarda será objeto de um artigo de Sergio Milliet[2], no número de dezembro de 1923, um estudo que completa, de certa forma, a conferência de Oswald de Andrade. Aliás, esse artigo inicia-se com uma citação da conferência de Oswald e mostra a importância de São Paulo, onde se viu "nascer e crescer o movimento de liberação das letras nacionais" (p.346). A Semana de Arte Moderna, ruidosa e naturalmente incompleta, e a pequena revista *Klaxon* eram as marcas do modernismo. O autor cita alguns poetas pré-modernistas e afirma que Guilherme de Almeida foi o primeiro a introduzir, na poesia brasileira, o verso livre e a assonância. Depois, refere-se a Mário de Andrade e Luiz Aranha, que se aproximam da "esquerda literária francesa e universal" (p.349), de Oswald de Andrade, "um poeta muito fino, de uma ironia profunda, passada por um estilo original em língua portuguesa"(p.351). Ocupa-se ainda de Tácito de Almeida e de Menotti Del Picchia. Para cada autor, Milliet traduz um ou dois poemas.

Manuel Gahisto refere-se rapidamente à poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, num artigo de abril de 1925, em que o assunto principal é o regionalismo e sobretudo o do estado do Rio Grande do Sul. Mas suas considerações são indiretas, pois cita um estudo de Paulo Prado, publicado na *Revista do Brasil* :

> La poésie *Pau-Brasil* est chez nous le premier effort organisé pour la libération du vers brésilien.(...) Une période créatrice succède à présent aux luttes de l'époque de destruction révolutionnaire, des "mots en liberté", où se détachent à divers moments Ronald de Carvalho, Mario de Andrade et Guilherme de Almeida (p.344).[3]

---

[2] Sergio Milliet assina o texto com o nome 'Serge'.

[3] A poesia Pau-Brasil é nosso primeiro esforço organizado para a liberação do verso brasileiro. (...) Um período criativo sucede no presente às lutas da época de destruição revolucionária, das "palavras em liberdade", em que se destacam em diversos momentos Ronald de Carvalho, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida. (A tradução é minha bem como as outras que se seguem)

Entretanto, as grandes obras de vanguarda dos anos vinte, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a "Antropofagia" e os romances de Oswald de Andrade não são nem mesmo citados. Em compensação, pode-se assinalar que alguns textos da revista nos mostram uma certa preparação do romance de trinta, como tentarei mostrar em seguida.

Em janeiro de 1923, um artigo de Manoel Gahisto trata das "novas tendências" na vida literária brasileira e comenta que o livro *Inferno Verde,* de Alberto Rangel, apresentava uma escrita extremamente pessoal, esmerada, com palavras raras e que os procedimentos desse escritor contribuíam para tornar mais intensa a evocação do espaço amazônico. E indaga: será que a preocupação de descrever exatamente sua terra natal levaria os escritores brasileiros ao emprego de tais meios literários libertos das tradições de sua língua ancestral? Em seguida, afirmando que a bandeira da emancipação foi levantada, ele responde a essa questão, com uma citação de João Ribeiro, autor de *A Língua Nacional*:

> Notre grammaire ne peut pas être complètement la même que celle des Portugais. Les différenciations régionales réclament un style et des méthodes différents. La vérité, c'est qu'en nous corrigeant, nous venons en fait à mutiler des idées et des sentiments qui nous sont propres. Ce n'est plus le langage que nous épurons, c'est notre esprit que nous assujettissons à une servilité inexplicable (p.64-65).[4]

Na realidade, será conferido o direito de cidadania literária a palavras e locuções da linguagem corrente, daquele que fala a vida, e da vida no Brasil. Por outro lado, afastando-se do domínio estreito da palavra, vê-se estender o campo a todos os jogos da inspiração e da realização. E o autor sublinha que os jovens escritores militantes do Brasil atual desejam despertar um ardor patriótico, que foi outrora fecundo, e tentam escrever obras profundamente brasileiras, como é o caso de *Urupês*, de Monteiro Lobato.

---

[4] Nossa gramática não pode ser completamente a mesma dos portugueses. As diferenças regionais reclamam um estilo e métodos diferentes. A verdade é que, ao nos corrigir, acabamos efetivamente mutilando idéias e sentimentos que nos são próprios. Não é mais a linguagem que nós aperfeiçoamos, é nosso espírito que nós subjugamos a um servilismo inexplicável.

A respeito da obra de Monteiro Lobato, Oswald de Andrade fala assim, no texto de sua conferência "L'effort intellectuel du Brésil contemporain":

> Il manquait l'éclosion des réalités présentes, où fond et forme, matière, sentiment et expression pussent donner au Brésil d'aujourd'hui la mesure intellectuelle de sa mobilisation industrielle, technique et agricole. Les débuts de l'écrivain Monteiro Lobato, à Saint Paul, annoncèrent enfin que le Brésil se chargeait de cette responsabilité. Lobato eut la chance de sortir du domaine purement documentaire (....) L'oeuvre de fiction si longtemps désirée après Machado de Assis arriva avec la création du type de Jeca Tatu (p.202).[5]

Para Oswald de Andrade, Lobato soube criar um tipo brasileiro que representava verdadeiramente a realidade do país, um tipo que fugia do domínio puramente documental e exótico do regionalismo "caboclo" que existia nessa época. Há, nesse trecho, uma clara alusão ao ensaio machadiano "Instinto de nacionalidade". Com efeito, ao criar o Jeca Tatu, Lobato exprimiu "um certo sentimento íntimo" que fez dele um "homem de seu tempo e de seu país" (ASSIS, 1962, p.804). Oswald de Andrade observa ainda que a influência de Lobato aumentou: como se tinha tornado etnólogo sem querer, depois, fez-se estético. Cita então um trecho do livro de Lobato, *A Onda Verde*, em que ele estuda a plantação de milhares de cafeeiros pelos "paulistas", e que resume o programa da atual geração literária do Brasil: "L'épopée, la tragédie, le drame et la comédie du café seront les grands thèmes... sentir et raconter l'histoire de la houle verte qui digère les forêts vierges" (p.203).[6]

Pode-se notar que esse programa estético de Monteiro Lobato – escrever sobre o ciclo do café – será retomado pelos escritores do nordeste

---

[5] Faltava a eclosão das realidades presentes, em que fundo e forma, matéria, sentimento e expressão pudessem dar ao Brasil de hoje a medida intelectual de sua mobilização industrial, técnica e agrícola. Os inícios do escritor Monteiro Lobato, em São Paulo, anunciaram enfim que o Brasil se encarregava dessa responsabilidade. Lobato teve a chance de sair do domínio puramente documental (...) A obra de ficção tão longamente desejada por Machado de Assis chegou com a criação do tipo do Jeca Tatu.

[6] A epopéia, a tragédia, o drama e a comédia do café serão os grandes temas... sentir e contar a história da onda verde que digere as florestas virgens.

brasileiro que vão escrever, sob a influência de Gilberto Freyre, nos anos trinta e quarenta, sobre os ciclos da cana de açúcar e do cacau, a partir de uma posição ideológica similar à de Monteiro Lobato.

Na realidade, *Urupês* já pertence ao ciclo do café. É um livro sobre as conseqüências da passagem do café pelas terras do vale do Paraíba do Sul, no estado de São Paulo, uma passagem que Lobato compara à dos bárbaros que deixaram atrás de si morte e destruição.

2. Os contos de Monteiro Lobato.

A *Revue de l'Amérique latine* apresenta três contos de Monteiro Lobato, tirados do volume *Urupês*: "La vengeance de la 'peroba'", "Un supplice moderne", et "Mon conte de Maupassant", traduzidos, respectivamente, por G. Le Gentil, Serge Milliet e Jean Duriau

Sem querer desenvolver aqui uma análise exaustiva, gostaria de destacar algumas características "modernas" que já existem nesses três contos publicados na *Revue de l'Amérique latine,* sobretudo a crítica social, que será uma das marcas do romance de trinta. Para ser mais clara, antes do comentário, farei o resumo sumário de cada conto.

"A vingança da peroba" conta a história de uma disputa entre dois vizinhos, João Nunes e Pedro Porunga e seu enredo pode ser assim resumido: Nunes bebia demais, tinha muitas filhas e um só filho, cujo apelido era Pernambi. Morava numa casa velha, tinha uma pequena plantação e algumas galinhas. Porunga, ao contrário, era moderado na bebida, tinha seis filhos, morava numa casa nova, tinha uma bela plantação, alguns animais, dois monjolos e um moinho. Um dia, Nunes fica sabendo que seu vizinho estava comprando uma besta arreada. Ele se transfigura de ciúme e decide mudar de vida: prepara uma grande plantação de milho e quando a colheita se anuncia, ele contrata seu compadre Teixeira, para a construção de um monjolo. Como Teixeira não era um bom construtor, o monjolo não funcionou bem. Desencorajado, Nunes volta para a bebida. Um dia, ele chama Pernambi e bebem muito juntos. Pouco tempo depois, encontram o menino morto, caído na máquina mortífera.

A crítica social mais evidente é a do abuso da bebida alcoólica, que era de uso freqüente entre os caboclos camponeses. O alcoolismo de Nunes está estreitamente ligado à tradição do machismo. Ele não respeitava sua mulher e criava muito mal o filho que, ainda menino, batia nas irmãs, dizia palavras grosseiras à mãe, fumava e bebia como

um homem, pois, segundo Nunes, "homem que não bebe, não fuma, não usa faca de ponta não é um homem" (p. 236). A figura de sua mulher se revela, ao contrário, muito mais razoável: ela vê que é uma loucura encomendar o monjolo a um maneta como Teixeira. As coisas poderiam ter tido, talvez, um outro desfecho, se seu marido a tivesse escutado...

Mas a passagem mais importante do conto é a história de feitiço que Teixeira conta, durante o trabalho de construção do monjolo. É essa passagem que dá significação ao conto. Trata-se de uma narrativa anônima que Teixeira havia ouvido de seu pai: as árvores têm uma alma e, em cada parte da floresta, dizia, há uma árvore vingativa que pune a maldade dos homens. Não se sabe qual é, mas o infeliz que porventura lhe meter o machado estará perdido. Ou estrepado, ou de cabeça rachada por um galho que despenca, ou mais tarde por artes da obra feita com a madeira. De todo jeito não escapa. Esta história se revela como uma "mise en abyme" e não só aumenta a tensão do leitor como o incita a prosseguir na leitura. O conto começa num tom irônico, modifica-se pouco a pouco em direção à tragédia, pressentida pelo alcoolismo de Nunes e pela narrativa do maneta.

No final do texto, a mulher de Nunes compreende que toda a desgraça vinha de seu marido e da bebida. Mas para o leitor a dúvida se mantém. A bebida exagerada de Nunes foi certamente uma das razões da tragédia, mas ela não explica, de modo convincente, porque Pernambi caiu no pilão, ele poderia ter caído em outro lugar. Para uma pessoa supersticiosa, ou que acredita em magia, a explicação fica com a "vingança da peroba". Outros diriam que foi a fatalidade...

Finalmente, há nesse conto o concurso de duas culturas diferentes: a tradição oral, popular e iletrada de um conto de feitiço, em que se apresenta a crença no animismo, que explica à sua maneira os mistérios da vida e da morte, e uma cultura escrita, letrada, nascida da tradição européia, baseada na razão, que não crê nessas histórias. Daí, a frase inicial do conto: "La ville ne voudra pas le croire"(p.235). A cidade duvidará do caso.

"Un supplice moderne" nos mostra um avatar moderno das antigas torturas: o estafetamento, que é a ação de nomear um estafeta dos correios e telégrafos, para fazer a ligação entre duas pequenas cidades não servidas pela via férrea. Trata-se da história de Izé Biriba, um homem lerdo de maneiras e pobre de idéias, que é designado estafeta em Itaoca, com a indicação mal-intencionada de um político influente, o coronel Fidêncio. Como sua vida no novo emprego se mostra muito difícil, ele

pede demissão. Mas sua partida não interessava a ninguém e Itaoca lhe impõe o sacrifício de ficar. Um dia, Biriba ponderou de si para sua égua que a salvação de ambos estava na derrota do seu partido. Decide então trair, e o coronel Fidêncio perde as eleições. Todos os partidários do "fidencismo" perdem o emprego menos Biriba. Ao cair da noite, pega a estrada e desaparece. Nunca mais ninguém o viu...

A denúncia principal se refere aos políticos. Os coronéis dominam a situação política, com o poder do dinheiro, como Fidêncio que guindou "le vote des cravatés à coups de 500 'mil réis' et celui des va-nu-pieds à coups de deux costumes et un chapeau par tête"[7] (p.526). Eles só se interessam por si mesmos e por seus amigos e mostram-se injustos, principalmente, com os mais humildes e ingênuos. Quando Biriba é nomeado estafeta, ele alegou ao coronel que não tinha cavalo:

> – Bah! On le trouvera, certifia le colonel; j'ai par là une jument noire, de bonne marche et de bonne race qui vaut dans les 200 *milreis*. Je te la cède à moitié prix. L'argent? Ne t'en fait pas. Leandrinho te le prêtera. On arrange tout, voyons!
> L'arrangement valut à Biriba une mauvaise jument achetée le double de sa valeur avec l'argent pris à 3% chez le fameux Leandro, homme de paille du colonel Fidencio (p. 527-528).[8]

Como o salário era muito baixo, o estafeta começa a se enfraquecer com o cansaço e a fome. Biriba emagrece e amarela. Sua égua também muda de fisionomia: seu lombo selara em meia lua côncava. A cavalo, Biriba diminuía, sua cabeça não ultrapassava o nível de uma linha tirada da anca às orelhas do animal. Ferida, a égua tinha nos olhos permanentes lágrimas de dor; entretanto, em vez de comover as pessoas de Itaoca, a pobre besta regalava-os, e eram muitas as piadas idiotas a

---

[7] No original lobatiano: "guindou a cotação dos votos de gravata a quinhentos mil réis, e a dos votos de pé-no-chão a dois parelhos de roupa, mais um chapéu".

[8] No original: "– Arranja-se, resolveu de pronto o coronel; tenho lá uma égua moira legítima, de passo picado, que vale duzentos mil réis. Por ser para você, dou-a pela metade. O dinheiro? É o de menos. Você toma-o de empréstimo ao Leandrinho. Arranja-se tudo, homem. O arranjo foi adquirir Biriba uma égua trotona pelo dobro do valor, com dinheiro tomado a três por cento ao tal Leandro, que outra coisa não era senão o testa de ferro do próprio Fidêncio."

respeito do "Estafeta da Triste figura e seu Bucéfalo", como os havia batizado "um belo espírito do lugar" (p. 529).

Essa expressão revela-se como um dado textual importante: a referência a Dom Quichote, que é conhecido como o "Cavaleiro da Triste figura" e também a lembrança de Bucéfalo, o cavalo de Alexandre, o Grande, que pertencia à melhor raça da Tessália. Como o célebre personagem de Cervantes, Biriba é um "cavaleiro errante", que está constantemente em viagem e que luta contra uma série de obstáculos. Tanto o cavalo de Dom Quichote quanto a égua de Biriba eram igualmente decrépitos. Esses dois personagens, Dom Quichote e Biriba, descobrem no final o vazio e a desilusão de suas viagens. Trata-se, portanto, de um procedimento paródico em que o autor introduz um verdadeiro mito literário no ambiente popular brasileiro, um fato que reflete uma assimilação inquieta e insubordinada de uma cultura que nos é legada.

Finalmente, um aspecto relevante que deve ser considerado: a ironia do título. O estafetamento era um "suplício moderno", isto é, relativo ao tempo da escrita do texto, o Brasil de 1916 mais ou menos. Isso é claro, mas se se toma o termo "moderno"no sentido de "inovador", de "progressista", a ironia salta aos olhos. O estafetamento existia justamente onde faltava a estrada de ferro. Era, portanto, um uso antigo, obsoleto, o oposto de "moderno". Através da ironia, Monteiro Lobato faz, neste conto, a apologia da máquina e do progresso técnico a serviço do homem – uma atitude bem modernista.

O terceiro texto lobatiano intitula-se "Mon conte de Maupassant" e sua estrutura se parece com várias estruturas utilizadas pelo escritor francês em numerosos contos. O narrador conta, em primeira pessoa, uma conversa entre dois homens, que ouviu durante uma viagem de trem. Seu enredo pode ser resumido assim: havia nos arredores um italiano que possuía uma venda na estrada; um homem mal encarado que bebia e jogava cartas. Nessa época, o homem que contava a história era o chefe de polícia e alguns camponeses vieram lhe dizer que haviam encontrado o cadáver de uma velha cortado à foice, perto de uma grande árvore. Como ele suspeitava do italiano, prendeu-o, mas, pouco depois, foi obrigado a soltá-lo por falta de provas. Alguns anos mais tarde, prenderam-no em São Paulo e ele veio para julgamento. Durante a viagem, manteve a cabeça baixa e, quando viu a árvore, jogou-se da janela do trem. Foi só bem mais tarde que o verdadeiro assassino confessou o crime.

O conto é curto, mas de um efeito intenso e vívido, graças à técnica narrativa empregada. O relato é também exímio na concisão e no suspense. Toda a matéria narrada no início do conto tende a convencer o ouvinte/leitor de que os pressentimentos e a intuição têm grande importância, preparando-o, psicologicamente, para aceitar como verdadeiros os sentimentos do narrador em relação ao italiano – um procedimento bem freqüente em Maupassant. Pouco a pouco, a opinião do narrador/chefe de polícia, que incriminava o italiano, persuade seu ouvinte/leitor. É então que o chefe de polícia continua:

> – Ce qu'il y a de plus curieux, conclut le narrateur, avec une lenteur calculée, c'est que, plus tard, un des voyous qui avaient dénoncé le crime, le fils de la vieille, arrêté pour un horrible assassinat à coups de faux, avoua également avoir tué la vieille, sa mère. (p.137)[9]

Diante do espanto de seu interlocutor, que é marcado no texto por um travessão seguido de três pontos de interrogação, o chefe de polícia conclui: "Ce pauvre Oscar Wilde, mon cher, avait bien raison quand il disait: 'La vie sait mieux imiter l'art, que l'art ne sait imiter la vie.'" (p.137)[10]

Na paisagem brasileira, as plantações de arroz substituem os campos de trigo europeus, mas o ambiente de trabalho e de oração sugerido pela lembrança do quadro de Jean-François Millet, o "Angelus", permanece o mesmo. Surge então um contraste surpreendente: tal paz rompida por um crime tão atroz! Esse contraste entra em paralelo com outro: o assassino não era o italiano, como tudo parecia indicar, mas o próprio denunciador do crime, o filho da velha.

É preciso considerar ainda que o fim do conto apresenta uma ponta de humor, com a presença do elemento surpresa. O narrador descreve meticulosamente o que aconteceu, fingindo crer que assim é que as coisas deveriam ser. O humor é acentuado pela descrição de

---

[9] O que há de mais curioso, concluiu o narrador, com uma lentidão calculada, é que, mais tarde, um dos vadios que tinham denunciado o crime, o filho da velha, preso por um horrível assassinato a golpes de foice, confessou igualmente ter matado a velha, sua mãe. (A tradução é minha, assim como a da próxima nota, pois o texto de Lobato é levemente modificado nesse trecho).

[10] Esse pobre Oscar Wilde, meu caro, tinha bem razão quando dizia: 'A vida sabe melhor imitar a arte do que a arte sabe imitar a vida'.

particularidades, descrição essa feita com a mais fria – e aparente – indiferença. Como muito bem assinalou Henri Bergson, "l'humour, ainsi defini, est l'inverse de l'ironie"[11] (1947, p.97). Ocorre, nesse caso, uma transposição do real ao ideal, do que é para o que deveria ser. Sob a forma da sátira, o que é moral aparece como sendo científico: "L'humoriste est ici un moraliste qui se déguise en savant, quelque chose comme um anatomiste qui ne ferait de la dissection que pour nous dégoûter"[12] (p.98), como observa Bergson.

Dessa forma, a reflexão final surge como uma crítica social e, ao mesmo tempo, como reflexão metalingüística: há fatos na vida que nunca deveriam acontecer e que mais parecem ficção do que realidade. Daí as palavras de Oscar Wilde, que servem de fecho a essa cadeia de histórias.

Empregando um tema, o amor e a morte, e uma estrutura narrativa muito utilizada por Maupassant, Lobato constrói uma história bem brasileira. Temos então um conto em que se manifesta um discurso híbrido, duplo: o conto é ao mesmo tempo de Maupassant e de Monteiro Lobato, como está explícito no próprio título, "meu conto de Maupassant". Podemos também constatar que a enunciação da diferença cultural problematiza as divisões binárias do tipo passado/presente, tradição/modernidade, modelo/cópia. Como Maupassant escreveu em francês, pode-se considerar esse texto de Lobato como uma espécie de tradução global, de pastiche ou de paródia. Através da paródia, o anticolonialismo de Lobato, centrado na cultura popular, aproxima-se das experiências de vanguarda dos modernistas, enquanto representantes de uma cultura não oficial. Se na cultura oficial, a importação era a norma, na cultura não oficial, os modelos eram logo parodiados.

Pode-se, portanto, afirmar que Monteiro Lobato, nos três contos publicados na *Revue de l'Amérique latine,* descobre ao mesmo tempo o homem do interior do país e uma nova dimensão para a literatura brasileira, nacionalizando-a e ligando-a às questões sociais. Assim, ele se aproxima da ficção regionalista dos anos trinta, que marca uma curva de retorno a uma atitude mais tradicional, na trajetória do Modernismo brasileiro, depois de sua primeira fase, chamada de "heróica".

---

[11] O humor, assim definido, é o inverso da ironia.

[12] O humorista é aqui um moralista que se disfarça de sábio, algo como um anatomista que fizesse dissecação só para nos inspirar repugnância.

Para concluir, convém assinalar que Jean Duriau, no número de abril-junho de 1932, trata de dois livros, *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida e *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, comentando, com perspicácia, que essas duas obras, extremamente diferentes uma da outra, "marcam uma data na evolução literária do Brasil" (p. 121).

Referências

ANDRADE, Oswald de. L'effort intellectuel du Brésil contemporain. *Revue de l'Amérique Latine,* 2e. année, v. V, n. 19, p.197-207, 1923.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. III.

BERGSON, Henri. *Le Rire:* essai sur la signification du comique. Paris: PUF, 1947.

DURIAU, Jean. Les romans d'un fléau. *Revue de l'Amérique Latine*, 11e. année, tome XXIII, n. 122, p. 117-121, avril-mai-juin 1932.

GAHISTO, Manoel. Ecrivains de province et régionalisme au Brésil. La poésie *Pau-Brasil*. Dans le Rio Grande do Sul. *Revue de l'Amérique Latine,* 4e. année, tome IX, n. 40, p.344-346, avril 1925.

GAHISTO, Manoel. Les tendances nouvelles. – Quelques noms et quelques livres. – Alberto Rangel. – João Ribeiro. – Amadeu Amaral. – Monteiro Lobato. *Revue de l'Amérique Latine.* 2e. année, v. IV, n. 13, p.64-70, jan. 1923.

LOBATO, Monteiro. La vengeance de la 'peroba'. Trad. G. Le Gentil. *Revue de l'Amérique Latine.* 3e année, tome VIII, n. 33, p. 235-248, sept. 1924.

LOBATO, Monteiro. Un supplice moderne.Trad. Serge Milliet. *Revue de l'Amérique Latine,* 4e. année, tome IX, n. 42, p.522-532, juin 1925.

LOBATO, Monteiro. Mon conte de Maupassant. Trad. Jean Duriau. *Revue de l'Amérique Latine,* 5e. année, tome XII, n. 56, p. 135-137, août 1926.

MILLIET, Serge. La Poésie moderne au Brésil. *Revue de l'Amérique Latine,* 2e. année, v. VI, n. 24, p.346-355, déc. 1923.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas – França – Brasil – Portugal*. Trad. Coordenada por Durval Ártico e Maria Letícia G. Alcoforado. São Paulo: Hucitec, 1995.

Samuel Beckett e o teatro pós-dramático

Éder Rodrigues
Iniciação científica – FALE/UFMG

O teatro do absurdo, corrente estética que leva a filosofia da negação às últimas conseqüências, tem influências de uma atmosfera literária dos anos próximos ao término da Segunda Guerra. Esse conflito mundial acabou destruindo valores e crenças, e colocando em questão o papel do ser humano diante de um mundo que ele não mais detém. A solidão metafísica toma conta desse mundo irracional, ilógico, sem objetivos, irremediavelmente humano, e absurdamente habitado pelo silêncio, este, como protagonista de causalidades e finalidades que não acontecem.

Essa atmosfera faz surgir um teatro definido como pós-dramático. O crítico alemão Hans-Thies Lehmann esclarece que os vários experimentos com a forma do drama, que representam desvios da escrita tradicional, trazem características que incluem noções de heterogeneidade, descentramento, esfacelamento, pluralismo, fragmentação, subversão e deformação, e implicam em uma ampliação das ferramentas tradicionais de dramaturgia, narratologia e performance que definem essa nova manifestação do teatro pós-dramático.[1]

Desta maneira, o termo "absurdo" vem designar essa corrente teatral que se presa pela temática existencial, partindo dos questionamentos humanos para sublinhá-los em suas formas tão quanto absurdas de se mover, parar e se sustentar. Uma forma peculiarmente teatral de refletir o tumultuoso século XX, onde inúmeras modificações e acontecimentos acabam delineando uma modernidade ininterrupta de estéticas, filosofias, pensamentos e propostas artísticas que coexistem ao mesmo tempo como forma caótica de se tentar compreender o que nos cerca.

Samuel Beckett, junto a outros importantes dramaturgos como Ionesco, Jean Genet, Fernando Arrabal, Edward Albee, dentre outros, moldam esse universo de interrogações para a temporalidade teatral, inaugurando assim um diferencial na história do teatro, que vem tratar

[1] LEHMANN. *Teatro pós-dramático e Teatro político*, p. 10-19

através do absurdo de situações, condições e linguagem, um absurdo maior que inquieta o ser humano em sua esfera de questões existenciais.

Na peça beckettiana de maior repercussão, *Esperando Godot*, os elementos constitutivos dilatam a personificação humana, agora, destituída de todas as suas máscaras, fantasias e defesas; é o homem moderno perdido nas intermináveis voltas sobre si mesmo e que se mostra quão aflito e desesperado se encontra. É a expressão máxima de homens diante da miserabilidade de sua condição. A negação de uma existência que não se sustenta por si só e na qual não nada acontece, rompendo assim com a ação dramática e podendo então, falar de um teatro pós-dramático.

Os elementos que Beckett introduz com sua obra acabam transformando as estruturas literárias que vigoravam no século XIX. O universo que lhe serve como temática é o existir. São os nossos espaços, as nossas horas que passam e voltam e as nossas relações que ardem sem hesitações ou sem um modo de amenizá-las. É nessa percepção que se constroem os jogos dramáticos de Samuel Beckett. Mundos estranhos são apresentados, para que aos poucos se percebam que não são tão estranhos assim. Para ilustrar esse mundo de estranhamento ele acaba recriando e subvertendo as ordens realistas da escrita e dramaturgia. De fato rompe com o que se entendia como o eixo da teatralidade: a ação dramática. Sua obra vem como uma excreção violenta nos poros de um mundo que não aceita. A incomunicabilidade é o eixo no qual se desenvolvem as suas personagens. E a grande aventura de sua escrita são os recursos de linguagem usados para falar justamente da falta de uma linguagem significativa.

Partindo de um vocabulário mínimo Beckett acaba atingindo o propósito de explicitar em signos a precariedade da comunicação. Traça o esvaziamento do diálogo, em conversas fúteis, narrações que se confundem, diálogos sintéticos, econômicos e silêncios que sempre aparecem para acentuar o crível de não se saber o que dizer. Em *Esperando Godot*, por exemplo, o autor assinala nas didascálias, cento e cinqüenta e nove referências de "pausas e silêncios". Seus personagens estão em busca de uma linguagem, a mesma linguagem que o autor investiga. Almejam um fator que relacione, que atrite, que aperte, diante de um vazio que ecoa mais que as ausências lingüísticas, convergindo tudo novamente ao silêncio e ao fracasso de não se conseguir dizer nada. Os diálogos beckettianos são quase que monólogos sucintos a espera de qualquer réplica; falas que se repetem por não encontrar ecos que as agrida.

Na sua obra ficcional, Beckett reformula as maneiras literárias ao subverter as ordens até então vigentes da narrativa em nome da sua temática vazia e inominável. Seus personagens escondem a sua própria voz que desconfia e ironiza, criando atmosferas de instabilidade e inconfiabilidade no que é dito. A gramática da narrativa é posta em xeque. A ordem temporal é quebrada, assim como a espacial. Para exemplificar, em *Fim de partida,* a referência espacial dada é "Num interior sem mobília", e em *Esperando Godot* apenas se sabe que tudo se passa "Num lugar onde existe uma árvore que ora aparece seca ora florida, para sinalizar uma certa passagem de tempo". Tempos e espaços passam de pano de fundo para o proscênio da cena, tornando-se eixo central, objetivo constante de um arsenal de personagens sem objetivos, que almejam apenas sobreviver inertes ao poder daquilo que teima em não passar. E nada de começos, meios, fins, tensões e clímax. A obra Beckettiana se finda por não acontecer. Nada pulsa, nada se movimenta, nada se finda por assim dizer. Tudo fica, permanece, continua, e tudo volta a ser o mesmo, que outrora era.

Na estrutura dramatúrgica há uma série de outras inovações. A arte das ações e reações se vê num jogo dramático onde tudo é imóvel. O tempo não passa e os personagens criam raízes em seus próprios equívocos. Nada acontece, os personagens não tem qualquer evolução psicológica, permanecem como iniciam. As palavras novamente falham, e Beckett acentua esse fracasso em pausas e silêncios. Uma genialidade ao apresentar a falta de ação, justamente à arte do teatro (que se prima pelo conflito), na história de dois personagens que passam o tempo todo, imóveis, a espera de algo ou alguém que nunca chega.

Ainda assim, nessa subversão estética, Beckett nos fala de temas fundamentais como afeto, necessidade, urgência, medo, solidão, vazio. A contracena é dificultada por seu teatro, que em vez de diálogos, sobrepõem monólogos que falam por si sós.

> " Vladimir: Então vamos fazer o quê?".
> Estragon: Não vamos fazer nada. É mais prudente."[2]

Os diálogos pequenos se voltam para o emissor. Às vezes esbarram em outros pelo espaço, mas não se tocam, não se relacionam. O que ameniza, ás vezes, é uma grande recorrência a objetos, que aparecem

[2] BECKETT. *Esperando Godot*, p.27

como construtores de uma linguagem salvadora, quando todas as outras foram em vão. Tudo é indeterminado, e a ausência de verbos e predicados, vem coroar um mundo sem sujeitos atuantes.

Assim Samuel Beckett acaba traçando uma espécie de linguagem do silêncio. Não ter o que dizer é a inércia que se quer vencida, e o silêncio tratado em linguagem e corpos é a maneira de ultrapassá-lo. O que se responde, nunca é o que se perguntou, e o que se diz pode não ser verdade, diante de tantos vazios que assolam os seres, destituídos de qualquer ação. Uma mesma linguagem que em nossa contemporaneidade vigora, e que só torna mais nítido que o silêncio em nossos íntimos grita, e seu grito, dói. Sem espaços definidos, Beckett destrói as fronteiras dos mapas. Sem uma ordem de tempo, ele perpetua entre os ares sua redundância. Sem muitas palavras, ele cria uma semiologia para o silêncio. E quando o silêncio dialoga, tudo parece ser absurdo, até que a luz se apaga e nos vemos tão em silêncio quanto o próprio silêncio.

É claro que todos esses elementos significaram uma nova maneira de pensar a dramaturgia e o próprio teatro. Nessa espécie de desconstrução dramatúrgica, Beckett acaba abrindo caminhos para novas formas de escrita, e conseqüentemente para novas maneiras de encenação.

Pode-se apontar que muito do denominado teatro pós-dramático começa com Beckett. As características que até o século XX definiam o gênero dramático com suas marcas de diálogos, conflitos, situação dramática e evolução de personagens, a partir dele não são mais condições definidoras da escrita cênica. A partir de sua obra, Beckett acaba ampliando as ferramentas da tradicional dramaturgia e narratologia. A desconstrução Beckettiana no modo de se compor toda uma linhagem cenográfica, temporal, situacional, processos de ação e contra-ação, enredo, elaboração de personagens, acaba ampliando o leque de possibilidades de novas formas que foram encontrando expoentes em nossa contemporaneidade teatral, como nos exemplos de nomes como *Gertrude Stein* e suas "peças paisagens" e o teatro *de Martin Crimp*.

Exemplificando nesses dois nomes, duas formas desse teatro pós-dramático, temos nos textos de *Gertrude Stein*, diálogos escritos sem a presença dos personagens. O que é falado é mais importante do que aquele que fala, e a partir das imagens que vão se formando é que se constrói a teatralidade.

Já com Martin Crimp, as categorias da narrativa dramática tradicional estão completamente ausentes. Em *Attempts on her life,* o

espectador é colocado dentro do universo cênico montado a partir das gravações da secretária eletrônica do personagem, que apenas oferece alguns indícios do que seria o tempo, o espaço e os conflitos desse ser que não se vê.

Apenas dois exemplos, de um vasto caminho já encontrado pela dramaturgia, que rompe com algumas tradições da escrita, para fazer com que o teatro dialogue cada vez mais com o tempo e os sujeitos onde se insere.

Referências

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial, 1976.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*.São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CRIMP, Martin. Attempts on her life. London: Faber & Faber, 1997.

HOFFMAN, Frederick L. *Samuel Beckett*: the language of self. Carbondale: Southern Illinois UP, 1962.

LEHMANN, Hans-Thiess. *Teatro pós-dramático e teatro político*. Sala preta, n. 03, São Paulo: ECA/USP, 2003. p.10-19.

RABETTI, Maria de Lourdes (Org.). *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós Graduação Artes Cênicas*: ABRACE. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

A consciência da letra em Guimarães Rosa: correspondência com seus tradutores

Edson Santos de Oliveira
UFMG

Vários pesquisadores tentaram estudar a relação entre o oral e o escrito, demonstrando que não existe uma representação precisa da coisa pela palavra. Há, pois, elementos do corpo que escapam ao controle da linguagem. Como diz Barthes, na relação do oral com o escrito, o que perde é sempre o corpo, que excede nossa memória e consciênica.[1] É nessa linha que alguns escritores pretendem escrever a partir da letra, construindo um texto sobre elementos que escapam à linguagem e que nem sempre são representados plenamente por ela.

Alguns autores vão construir uma escrita tentando expor essa tensão entre a palavra e a coisa. Barthes afirmava que a linguagem não tem apenas a função de comunicar.[2] Há elementos afetivos e pulsionais que escapam ao lingüístico. Lacan, estudando a obra de Joyce, garante que existe um escrito para não ser lido, isto é, plasmado na materialidade do significante, sem um compromisso imediato com o significado. Esse mesmo pensador francês, que acreditava na proposta de que o inconsciente é estruturado como linguagem, vai desenvolver interessantes pesquisas sobre a noção de letra. Invertendo a proposta saussureana, ele acreditava na superioridade do significante sobre o significado.

Para Lacan, letra é diferente de significante. Em seus primeiros estudos, o pesquisador francês associa a letra à estrutura fonemática. Nos últimos textos, principalmente em *Lituraterra*, ele desenvolve reflexões sobre a letra, ressaltando sua materialidade, independentemente de qualquer significado. Para ele, a letra está estreitamente relacionada à escrita. Ela demarca o litoral , mas não a fronteira. Esta liga elementos homogêneos, aquele, territórios heterogêneos. como a terra e o mar.[3]

---

[1] BARTHES. *O rumor da língua*, p. 29.
[2] BARTHES. *Oeuvres completes*, p. 1539.
[3] LACAN. *Outros escritos*, p. 18.

É pela letra que alguns escritores vão tentar chegar aos limites da linguagem, criando textos de subtração, textos em que a palavra se cola à coisa. A letra está sintonizada com o cifrado, sendo fonte importante para se trabalhar o ficcional. A letra no dizer de Lúcia Castello Branco, é "mais elementar que o significante"; ela é "não apenas o suporte material do significante, mas o elemento atômico destacável, que faz a borda entre o Simbólico e o Real.[4] A letra está assim sintonizada com o gozo, que nunca se deixa apreender totalmente. Gestos, murmúrios, vozes, modulações, silêncios, faltas, tudo isso foge ao "fascismo da linguagem", para usar uma expressão de Barthes. Para resolver esse impasse, Lacan cria o termo "alíngua", instrumento capaz de apreender, provisoriamente, tais elementos.

Desse modo, a letra tem a ver com o corpo, com a voz, com a imagem. Ela se erige na diferença entre a palavra e a coisa. E é nessa perspectiva que podemos ler escritores como Clarice Lispector, Raduan Nassar, Lhansol e Guimarães Rosa, além de outros. Esses artesãos da escrita, buscando "a corporeidade da letra", perceberam que a linguagem, além de significar, satisfaz. Vão criando textos do gozo, fragmentados, opacos, textos que desafiam o leitor, desalojando-o de suas certezas. Se não há jeito de representar o Real, que é inominável, a não ser simbolizando-o, a escrita, ao investir na letra, vai se manifestar de viés, propondo um texto descontínuo, não-todo, lacunar como propõe Lúcia Castello Branco.[5]

Em Guimarães Rosa, o investimento na letra surgiu de um programa estético bem definido, nem sempre compreendido por muitos estudiosos do escritor mineiro.

Em linhas gerais, na década de 60 e 70, os pesquisadores estudavam a obra rosiana a partir de dois enfoques: ou descreviam elementos temáticos nas trilhas da sociologia e da filosofia ou enfocavam aspectos formais do texto, salientando elementos léxicos, morfossintáticos e estilísticos.

Dois críticos se destacaram nos estudos rosianos e rompem com essas duas propostas. São eles Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Esses dois pesquisadores deram um passo a mais com relação ao enfoque da linguagem. Ao invés de se prenderem a elementos estilísticos, os poetas

---

[4] CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 23.

[5] CASTELLO BRANCO; BRANDÃO. *Literaterras*: as bordas do corpo literário, p. 74.

concretos apoiaram-se na estética de Max Bense, nas teorias de Ezra Pound, Peirce e Jakobson lançando mão de outros aspectos semióticos, caros ao Concretismo, relacionando a palavra e a imagem, enfocando a letra em seu aspecto tipográfico, explorando o branco da página, a tensão entre o sentido, o som e as diversas possibilidades de leitura.

Podemos dizer que os irmãos Campos foram os precursores dos estudos sobre a letra na obra rosiana, embora eles não a tenham utilizado, pelo menos nessa época, no sentido proposto por Lacan. Haroldo de Campos, analisando o conto "Meu tio, o iauaretê", mostra como a desarticulação da linguagem acompanha, no plano do significante, a metamorfose do personagem-narrador em onça.[6] Na mesma linha de pesquisa, Augusto de Campos, lendo *Grande Sertão:veredas*, parte do refrão "o diabo na rua no meio do redemunho" e mostra como o escritor mineiro vai soletrando, isto é, decompondo palavras como Deus, Demo, Sertão, reduzindo tais vocábulos a letras como **D**, (de Deus e do diabo) e **S,** de sertão.[7]

Os estudos de Augusto e de Haroldo de Campos, seguindo as propostas do Concretismo, defendem uma leitura não apenas do significado, mas do significante. Assim, a palavra está acoplada à imagem, à voz, enfim ela é vista como elemento verbivocovisual, possibilitando uma variedade de leituras. É nesse veio que podemos colocar a noção de letra. Os concretistas, na década de 60/70, talvez não tivessem imaginado que a consciência entre palavra, imagem e voz norteou um projeto literário bem delimitado na escrita do autor de *Grande Sertão:veredas*.

Nas correspondências de Rosa com seus tradutores, podemos perceber que há um programa estético consciente do autor com relação à letra. O escritor vai deixar bem claro, em suas cartas e entrevistas, que em sua obra a lógica é secundária. Ao orientar os seus tradutores, o autor de *Sagarana* convida-os a fazer uma transcriação, indo além do escrito. Rosa percebeu que só através de uma tradução poética seria possível um mergulho no ludismo do significante. E o tradutor alemão de Guimarães Rosa, Curt Meyer, percebeu a intuição do escritor mineiro, ao afirmar: "Minha tradução pretende ser poesia."[8]

---

[6] CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do iauaretê, p.574.

[7] CAMPOS, Augusto de. Um lance de "Dês" do Grande Sertão", p. 321.

[8] ROSA. *João Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, p.154.

Nas cartas de Guimarães Rosa a seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri, há algumas reflexões sobre o som de determinadas palavras ou mesmo sobre o aspecto visual delas. O tradutor apresenta vocábulos ao autor para que ele dê o significado ou faça comentários, com sugestões. E nas reflexões rosianas, percebemos que o autor de *Tutaméia* nem sempre está preocupado com o significado exato dos vocábulos, mas com o efeito poético deles. Guimarães já estava antecipando Lacan, que vai estudar mais tarde os engavetamentos de significantes em Joyce. Como lembra Ram Mandil, citando Miller: "(...) há tanto mais significância quando há menos semantismo. Há tanto mais significância quando o significante funciona como uma letra, separado de seu valor de significação".[9]

Na tradução da narrativa "Buriti", por exemplo, o tradutor pergunta o sentido da palavra "visargo". O escritor mineiro responde, dando vários sentidos: "Visargo: antes de tudo: não é uma palavra estranha, forte, mágica, cheia de dinâmica de mistério ? Pode ser feiticeira ou dono de arcanos ou ultra-lúcido ou tantas coisas mais. Tem de vis e de Argos. Tem de bis e de agro (acer, acerbo) (sou tentado a sugerir: um gato bizarri.).[10]

Observando a linguagem de Rosa nessa carta, percebemos que ele usa a conjunção "ou" e a expressão "ou tantas coisas mais", que remetem à indecidibilidade do sentido. O leitor-tradutor é convidado a construir significados em torno do vocábulo, suspendendo qualquer decisão semântica.

Para Guimarães Rosa, muitas vezes o significado era secundário. A sua dinâmica concepção de linguagem levava-o a brincar não só com o prefixo e o radical dos vocábulos, no caso "visargo" (bis, argos e agro), mas também com a primeira sílaba do sobrenome do próprio tradutor, que é Bizarri, mantendo a indecidibilidade do significado.

Enfim, o que se pode perceber é a aguda sensibilidade do escritor mineiro para com o som, que é saboreado, deslocado ludicamente, levando o autor a deslizar não só pela rede de sentidos, mas também pela sonoridade da palavra. Em outra passagem, Edoardo Bizarri pergunta ao autor: "Tontas vezes" – é assim mesmo, assimilando tontas e tantas,

---

[9] MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 31.

[10] ROSA. *João Guimarães Rosa:* correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, p 116.

ou é erro de revisão? " A resposta de Guimarães Rosa é inusitada: "Sim (!), é o empastamento semântico de "tantas" e "tontas".[11]

É bem possível que em "tontas" e "tantas" tenha havido erro tipográfico. Se observarmos a resposta do escritor mineiro, notaremos que ele coloca um ponto de exclamação entre parênteses depois da palavra "Sim", como se estivesse espantado com o jogo sonoro dos vocábulos que poderia enriquecer seu texto. De forma original, Rosa aproveitou a sugestão do tradutor e o provável erro tipográfico acabou sendo reutilizado pelo autor. Algumas páginas depois, comentando uma epígrafe de *Campo Geral*, o escritor afirma: "Veja como o grande tradutor começa por influir no autor. Obrigado."[12]

Como podemos perceber, escrever, para Guimarães Rosa, passa a ser uma variante do traduzir e o tradutor adquire uma autonomia tal que influencia o próprio criador.

Em algumas passagens da correspondência, o autor mineiro faz questão de colocar outros ícones (estrelas, por exemplo) para ressaltar o aspecto visual do vocábulo, uma vez que a palavra escrita não traz uma imagem correspondente ao sentido. Por exemplo, na carta de 15 de janeiro de 1964, ele coloca, no final texto: "*abraço* amigo de seu Guimarães Rosa". E explica que essas duas estrelas visualizam o abraço que o autor gostaria de dar no tradutor, como se a palavra não fosse suficiente para expressar o seu verdadeiro gesto: abraçar o amigo.

Em outros exemplos, encontramos uma preocupação rosiana em associar o som com a imagem. Em carta ao tradutor italiano, Rosa dá a seguinte tradução para o vocábulo "catafractos": "Aqui a maluqueira foi minha! Misturei um dado onomatopaico: a galinha d'angola vive a gritar – tou fraca! Tou fraca!... com um significado tirado do latim: cataphractus = encouraçado de ferro, vestido de armadura..., por causa do aspecto da ave".[13]

A consciência que o escritor mineiro tinha da palavra, relacionando o aspecto visual ao sonoro, o desejo de condensar imagens em palavras e até fonemas, tudo isso demonstra não apenas uma vontade

---

[11] ROSA. *João Guimarães Rosa:* correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, p 118.

[12] ROSA. *João Guimarães Rosa:* correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, p 122.

[13] ROSA. *João Guimarães Rosa:* correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, p 56.

de evitar o lugar comum. Trata-se de um trabalho de produzir uma escrita confundindo-a com a coisa, e mais ainda, percebe-se um gozo do escritor em brincar com esses "sons imagéticos", aumentando a significância do texto. É nessa proposta de constante suspensão semântica que residiria o projeto rosiano da relação entre letra e escrita. É na constante suspensão do sentido que residiria o projeto rosiano da relação entre letra e escrita, como afirma Ram Mandil, estudando o texto de Joyce: "Quanto mais separado, quanto mais funcionando "como letra", mais o significante produzira significância."[14] As explicações de Guimarães Rosa aos tradutores demonstram que havia um projeto estético mais amplo em sua obra, bem mais vertical do que o que foi percebido pelos poetas concretos. E Rosa convoca o leitor a entrar no gozo dessa escrita atômica. Não é sem razão que sua última obra se chama *Tutaméia.*

Rosa quer chegar ao osso da linguagem, buscando a letra e o traço. Para ele, o grafema e o fonema têm natureza sonora e imagética. Não foi sem razão que ele escreveu em descompasso com a ortografia oficial. Palavras como "dansa", (com s), Urubú (com acento), exclamações, hífens, espaços em branco, desenhos variados são alguns dos recursos usados pelo escritor para convidar o leitor a viajar pelas galáxias dos signos . Em Rosa, a palavra funciona como um poema, já que ela possibilita deslizamentos semânticos, sonoros, imagéticos. Daí o desejo do escritor mineiro de escrever, aos cem anos, o seu romance mais importante, em forma de dicionário: " Cada palavra é, segundo sua essência, um poema, afirma o autor. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, continua Rosa, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia." E não podemos nos esquecer de que *Tutaméia* foi uma obra escrita em forma de dicionário. Em Rosa, não é a obra um reflexo da vida, mas é a vida que se faz escritura.[15]

Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Oeuvres completes*.Paris: Éditions du Seuil, 1981.

[14] MANDIL. *Os efeitos da letra:* Lacan leitor de Joyce, p.31.

[15] ROSA.Diálogo com Guimarães Rosa: entrevista concedida a Gunther Lorenz, p. 89..

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Os absolutamente sós.* Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000, p. 23.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*: as bordas do corpo literário. São Paulo: Editora Anna Blume, 1995.

CAMPOS, Augusto de. Um lance de "Dês" do Grande Sertão". In: *Guimarães Rosa.* Coletânea organizada por Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1983.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do iauaretê. In: *Guimarães Rosa.* Coletânea organizada por Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983.

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

MANDIL, *Ram. Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce. Belo Horizonte: Contra Capa Livraria; Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa: entrevista concedida a Gunther Lorenz. In: *Guimarães Rosa: Coletânea organizada por Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa*: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

A afro-brasilidade na poesia de Grande Otelo

Eduarda Rodrigues Costa
Faculdade de Letras – UFMG

O presente trabalho tomou como material para estudo o livro de Grande Otelo *Bom dia, manhã*, a partir do qual, pretende-se fazer uma leitura crítica de seus poemas. Antes da apreciação de sua obra, porém, faz-se necessária uma breve consideração sobre a trajetória desse artista que contribuiu de maneira exemplar para o crescimento da cultura brasileira.

Sebastião Bernardes de Souza Prata, mais conhecido com Grande Otelo, nasceu na cidade mineira de Uberlândia, onde aos oito anos já iniciara a carreira artística como ajudante de palhaço num circo. Pouco tempo depois, parte para São Paulo seguindo uma companhia de teatro mambembe que estava de passagem pela cidade. Adotado legalmente pela dona do grupo, Otelo começa a se apresentar em peças teatrais, causando admiração no público e na imprensa devido a talento admirável, apesar da pouca idade. Daí em diante trilhou uma carreira de aplausos também no cinema e na música. Dentre seus principais filmes, merece destaque Carnaval no fogo, no qual interpreta Julieta de Shakespeare, e Macunaíma, baseado no consagrado romance de Mário de Andrade. Era também letrista e cantor, tendo gravado oito discos além de ter várias de suas composições interpretadas por outros cantores. Em 2005, ano em que completaria noventa anos, foi publicada sua biografia em livro, por Carlos Haag, a partir do acervo pessoal cedido pelos filhos.

Trata-se, portanto, de um artista de suma relevância para a cultura brasileira, de modo que se faz necessário um estudo sobre sua obra poética, esta reunida no livro *Bom dia, manhã*, publicado em 1993, ano de seu falecimento. O volume traz, além de poemas, letras dos sambas mais conhecidos do artista, inclusive alguns que compôs para o cinema. Prefaciado por Antônio Olinto e Jorge Amado, este último declara sobre sua escrita:

> Versos simples e sentidos, por vezes complementos poéticos de músicas que fizeram época, compostos por alguém que viveu e vive em estado de poesia: a poesia é o clima, a realidade, o sonho de Grande Othelo, imenso criador, brasileiro fundamental. (*Bom dia, manhã*, 1993)

Assim como disse o escritor baiano, a simplicidade é uma característica da escrita de Grande Otelo; a partir de versos livres e bastante rimados, ele compõe poemas marcados pelo ritmo e pela oralidade. Outro aspecto relevante é a presença de uma pluralidade tanto de tempos e espaços, quanto de temas abordados ao longo do livro. Se pensarmos que o poeta se apropria de elementos colhidos em suas vivências para compor o eu lírico, torna-se mais fácil compreender a existência de tal diversidade, pois se deve considerar que o livro é uma coletânea de poemas reunidos ao longo de toda sua vida.

No que diz respeito aos tempos e espaços construídos em seus versos, pode-se identificar um eu lírico que transita entre o interior mineiro, a partir de um resgate da infância, e o meio urbano do Rio de Janeiro, no qual o sujeito conta seus dramas e alegrias da vida adulta. Sua obra é permeada por temas como a felicidade e as desilusões amorosas, a vida interiorana mineira e a boemia carioca, ambas lembradas com saudosismo pelo sujeito, além de um forte sentimento de brasilidade.

Este trabalho restringe-se, entretanto, a um assunto também cuidadosamente abordado pelo poeta, o pertencimento étnico. A partir desse posicionamento, é discutida, a identificação do eu lírico com a herança cultural africana negra, bem como a afirmação dessa identidade étnica como traço formador do sujeito. Deste modo, observa-se também uma discussão do que é ser negro no país e como o afro-brasileiro lida com tal realidade. Em "Alô galáxia, lá vou eu!", o leitor se depara com um eu lírico que se sente excluído e, devido a isso, planeja fugir para um outro mundo, ou melhor, construir um outro no qual possa ser feliz com os seus:

> Já que não sou feliz
> Neste mundo que não me quer
> Vou pegar meus filhos
> Vou pegar minha mulher
> E vou s'imbora
> Viver numa galáxia qualquer
> Minha mulher, mais eu
> Não vamos fazer o que fez

A Eva, mais o Adão
(...)
Na minha galáxia
Vou esquecer a civilização
Vai ser uma galáxia legal
Vamos s'imbora pra lá pessoal
Seremos na Galáxia
Os primeiros crioulos
Perdidos no espaço
No túnel do tempo caminhando
(*Bom dia, manhã*, 1993)

Retomando o mito bíblico, o eu lírico parece comparar o seu paraíso idealizado ao Jardim do Éden antes de ter sido cometido o pecado original. Ele sonha com um mundo utópico, onde será um dos fundadores e, para isso, sente que é preciso deixar de lado a "civilização", a qual representa a sociedade que o exclui e aos seus irmãos de cor. O trecho acima revela, portanto, uma atitude extrema tomada pelo sujeito que, diante das barreiras impostas pelo preconceito racial, escolhe refugiar-se, ao invés de reivindicar seus direitos como cidadão brasileiro. Na mesma linha, "Vida de negro" é construído sob uma atmosfera de abatimento e conformismo:

E dali, a alma da gente ficou vibrando
Como si fosse uma corda de violino...
Tudo pode acontecer!
Está se vivendo... Tudo é possível
Dentro da vida!...
Si a vida parasse,
Talvez fosse possível sofrer menos...
Mas como?
A vida não parou não, moço!
Caminhou sempre junto com a gente...
Si a gente não caminhar com ela
Vida, se dá mal.
É melhor seguir esse ritmo
Horrível, monótono
Como um zabumba de negros
No meio da selva.
(*Bom dia, manhã*, 1993)

O tom de desânimo permeia todo o poema e, como se pode notar, desde o título, o eu lírico parece querer, além de generalizar a situação do negro, sublimando sua individualidade, também atribuir um caráter negativo a vida desse povo. Até mesmo símbolos em geral carregados de conotação positiva como o ritmo e a zabumba, assumem uma dimensão negativa, "horrível" e "monótono", dada à condição de desalento do sujeito. Em um outro momento, no poema "Saga", observa-se um outra posição do sujeito quanto ao lugar que ocupa na sociedade; ele atenta para a trajetória do povo negro no Brasil, desde sua chegada como escravizados até a atualidade como constituintes da herança cultural do país:

> É isso aí, moçada!
> Do Teatro da Senzala
> A gente saímos para o Teatro da Casa Grande
> Caminhamos para o Teatro dos Palmares
> Onde a estrela foi Zumbi
> Partimos depois junto com vocês
> Para o Teatro da vida
> E foram dramas, comédias
> E foi a farsa e foi a música
> A música negra no Teatro do mundo
> Pedacinhos que somos das gentes
> (*Bom dia, manhã*, 1993)

Em tom de entusiasmo, o eu lírico dirige-se a uma coletividade a fim de contar a saga dos ex-cativos e de seus descendentes na história do Brasil. Para tanto, ele utiliza a metáfora do teatro assim como a do drama, da farsa e da comédia, para representar, respectivamente, a vida do povo negro ao longo dos tempos, marcada por conflitos, mentiras, porém também alegrias. É destacada a figura do herói negro Zumbi dos Palmares, o qual funciona como símbolo de resistência e motivo de orgulho para as gerações que o sucedeu. Além disso, o eu poético ressalta a influência da música negra no mundo e aponta para a herança cultural transmitida entre os povos de raiz africana. Em "Invocação" o tema central é a religiosidade, esta representada a partir de um ritual no qual são evocados os orixás e outras entidades místicas de tradição africana.

Neste minuto de reflexão
Invoco à força de Ogum
À inteligência de Xangô
À candura de D. Oxum
E peço a Oxalá,
Ao povo da mata
Povo da encruzilhada
Aos pretos velhos, eu peço
Peço à luz e às trevas
Para que meus passos
A minha cabeça
E o meu coração
Meus braços, eu todo
Possa caminhar, seguro
Por este chão.
Assim seja.
(*Bom dia, manhã*, 1993)

Na cerimônia descrita acima, o eu lírico pede proteção às entidades, tanto às maiores representadas pelos orixás, quanto às menores, nas figuras dos pretos velhos. Outro ponto importante é o caráter dúbio da religião, que se encontra entre a luz, representação do bem, e as sombras, que simbolizam o mal de acordo com a tradição cristã.

Em "Negrinho do pastoreio", a religiosidade é novamente contemplada pelo poeta que, apropriando-se de um conto homônimo encontrado no folclórico gaúcho, conta a história do negrinho que fora submetido aos piores castigos até a morte:

Ei, ô brasileiro!
Vae ao Sul
Onde o Neguinho do Pastoreio
Pastorejou e perdeu
Perdeu e encontrou
A cavalhada do "Sinhô"
Você encontrará na encruzilhada
Um toco de vela preparada.
É só acender e deixar uma prece jogada
Rezada
Pela felicidade procurada

O negrinho descerá e subirá camadas
Em correrias desenfreadas...
Beberá a água das sangas
E sempre sozinho, pois ninguém o vê.
Mas quando voltar há de trazer
A felicidade procurada por você.
(*Bom dia, manhã*, 1993)

Segundo diz a história original, mesmo depois de morrer o negrinho continuou a pastorear, porém passou a procurar, ao invés do gado, objetos perdidos pelas pessoas. Então para cada vela acesa na intenção de encontrar um bem extraviado, o menino se encarregava de realizar o pedido e, assim, levar a vela ofertada para o altar da sua santa. A recriação que o poeta faz a partir do texto primeiro aponta para um aspecto importante da religiosidade brasileira, que é o sincretismo dos cultos. Percebe-se a fusão de elementos do catolicismo, representado na figura de Nossa Senhora, e dos rituais de origem africana como o candomblé e a umbanda, simbolizados, no poema, pela imagem da "encruzilhada", tipo de oferenda feita às entidades místicas desses cultos.

No poema a seguir, "Retrato da vovó", o eu lírico se dirige àquele que assume apenas sua herança européia e nega a africana. Em tom de deboche, ele critica quem recusa esta ascendência:

Tu tens os olhos azuis
Da cumadre da madrinha

Tens o cabelo ondulado
Estás com o pé na cozinha
Metes bronca, falas alto
Que és branco, branco só
Ainda não te mostraram
O retrato da vovó

Ô Fulo, o Fulô
Cadê meu lenço Fulo
Que tu me roubou

O Sinhô foi açoitar
Toda nua, a negra Fulô
E foi nessa transa mano
Que o cabelo encaracolou
E até hoje não se sabe
Qual é mesmo a sua cor

Ô Fulo, o Fulô
Cadê meu lenço Fulo
Que tu me roubou
(*Bom dia, manhã*, 1993)

Apropriando-se da figura da Negra Fulô do poeta nordestino Jorge de Lima, o eu lírico sugere o contexto pelo qual se iniciou o processo de miscigenação no Brasil, remontando à época da escravidão.

A partir dessa pequena amostra de poemas retirados de *Bom dia, manhã* buscou-se colocar em evidência a escrita, calcada na variação coloquial da língua, marcada pelo uso de gírias, de termos próprios da oralidade, bem como pela linguagem mais direta e clara. Também foi possível destacar a necessidade de se discutir o tema negro e colocar em evidência a desigualdade de oportunidades advindas do preconceito étnico. Finalmente, pretendeu-se comprovar, a partir de seus textos, a identificação do artista com a herança africana, mostrando-se crítico às mazelas em que o afro-brasileiro se vê imerso e questionando, também os que ficam apáticos diante dessa situação. Pois não basta tratar do assunto negro, como o fez Jorge de Lima com sua Negra Fulô, é necessário resgatá-la e reconhece-la com avó do povo brasileiro.

Referência

FILHO, Luiz Carlos Prestes (Org.). *OTHELO, Grande. Bom dia, manhã*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

O cristianismo em Alphonsus de Guimaraens

Eduardo Horta Nassif Veras
UFMG

Esta comunicação é fruto da pesquisa de mestrado, ainda em curso, denominada *O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens: uma leitura do Setenário das Dores de Nossa Senhora.* A pesquisa tem buscado embasamento para uma reflexão acerca do diálogo *formal* que a obra de Alphonsus de Guimaraens estabelece com a tradição litúrgica do cristianismo. Para tanto, propõe-se uma leitura do primeiro livro publicado pelo poeta, a partir do cotejo com formas consagradas da liturgia, destacando-se, dentre elas, a do *oratório. O Cristianismo em Alphonsus de Guimaraens* apresenta a diferenciação, proposta pela pesquisa, dos três modos de contato da obra do poeta mineiro com a tradição cristã e aponta os rumos pelos quais deverá se encaminhar a dissertação.

A tradição crítica sempre chamou atenção para a importância fundamental do cristianismo na obra de Alphonsus de Guimaraens. A imensa maioria dos críticos buscou identificar e refletir sobre as origens da religiosidade que marca sua obra a partir de uma perspectiva biográfica. Trata-se, diga-se de passagem, da abordagem que predomina na fortuna crítica do poeta. Dentre os principais trabalhos críticos já produzidos sobre ele, está o livro de Henriqueta Lisboa, "Alphonsus de Guimaraens", publicado em 1945. Entusiasta do poeta, Henriqueta destaca três fatores que, segundo ela, exerceram influência sobre a poesia de Alphonsus de Guimaraens, a saber: 1) o fator mesológico – a "melancolia" e a "religiosidade" das cidades nas quais o poeta viveu; 2) a morte da amada – a perda, ainda durante a adolescência, da prima e noiva Constança; 3) o contato com a literatura mística. Nessa linha de reflexão, que tem Henriqueta Lisboa como nome de maior peso, a religiosidade que marca a poesia alphonsiana seria explicada principalmente em função de dados da vida do poeta. Interessa a esses críticos pesquisar as principais fontes e influências que ajudaram a constituir o caráter cristão da poesia de Alphonsus de Guimaraens.

Nossa pesquisa tem buscado abordar a presença do cristianismo na obra de Alphonsus sob um prisma diferente. As noções de fonte e influência, que sempre fundamentaram os estudos críticos sobre o poeta, passam a ocupar um segundo plano. Nossa preocupação tem se orientado mais no sentido de evidenciar as diversas dimensões desse diálogo poesia/cristianismo na obra do autor de *Setenário das Dores de Nossa Senhora*. Interessa-nos, sobretudo, compreender *como* se estrutura esse diálogo. Dessa forma, nossa abordagem diferencia-se da tradicional, que tem como preocupação central detectar as fontes que determinaram a presença do cristianismo na obra de Alphonsus de Guimaraens, trazendo como principal problema a explicação do *porquê* dessa presença.

A presença do cristianismo na obra de Alphonsus de Guimaraens é explícita e sua demonstração não constitui um problema para a Crítica. Relevante para os estudos literários é refletir sobre as dimensões do diálogo poesia/cristianismo em sua obra, uma vez que a complexidade desse diálogo é um dos principais elementos estruturadores de sua poética. A presença da tradição cristã/católica na poética de Alphonsus de Guimaraens se dá em três níveis. Na camada superficial de sua poesia, identificam-se as evocações diretas à liturgia e aos símbolos do cristianismo. Esse primeiro nível do diálogo expressa-se na dimensão lexical da poesia de Alphonsus de Guimaraens. A presença de palavras do campo semântico da religião católica é marcante nos onze livros que compõem sua obra completa. Outra marca explícita dessa presença que se expressa na seleção lexical pode ser identificada nos poemas de louvor mariano, que é uma das mais fortes características da obra do poeta mineiro. Ainda nesse primeiro nível, é importante ressaltar a marcante presença de expressões litúrgicas em latim bem como de citações da Vulgata ao longo de toda a obra. São muitos os poemas que poderiam servir de exemplo para esse primeiro nível de diálogo com o cristianismo. Dentre tantos outros, o poema "Ladainha dos quatro santos" apresenta um campo semântico reconhecidamente católico, incluído a presença de Maria e de expressões litúrgicas, inclusive a latina *ora pro nobis*. Deste poema, transcrevamos a primeira estrofe:

> Santa Maria, Mãe de Jesus,
> Que com as asas protetoras cobres
> Os que têm frio, rotos e nus,
> *Ora pro nobis*.

Num segundo nível, destaca-se a presença da mentalidade cristã. Aqui, o diálogo passa a ser de ordem filosófica. A dicotomia corpo X alma; a ojeriza às coisas da carne, acompanhada da tentação que leva ao pecado; a concepção de vida e de morte, fundamentada no Mito da Queda; a questão do inefável, problema fundamental dos poetas religiosos, especialmente os simbolistas; e a imagem da mulher amada como ser imaterial e santificado; são algumas marcas da mentalidade cristã presentes na obra de Alphonsus de Guimaraens. Aqui, serve-nos de exemplo o mais conhecido poema de Alphonsus, Ismália, cuja concepção dicotômica de Homem – como um ser constituído de corpo e alma, sendo esta destinada à ascensão ao céu e aquela ao aniquilamento na terra após a morte (no poema, representada pelo mar) – aparece explicitada na última estrofe:

> As asas que Deus lhe deu
> Ruflaram de par em par...
> Sua alma subiu ao céu,
> Seu corpo desceu ao mar...

O último dos três níveis de contato de sua poesia com o cristianismo é o que mais interessa à nossa pesquisa. A nosso ver, trata-se da dimensão mais profunda, menos explícita e menos abordada desse contato. Na falta de termo melhor, diremos que esse último nível expressa-se nos aspectos *formais* da poesia alphonsiana.

A principal referência cristã, no campo da forma, identificável na poesia de Alphonsus de Guimaraens, encontra-se, sem dúvida, na tradição litúrgica. O diálogo com as formas da liturgia está presente em toda a obra do poeta. Mas é em *Setenário das Dores de Nossa Senhora* que ele se torna elemento estruturador e assume complexidade tal que justifica um estudo mais minucioso. O que aproxima essa obra de Alphonsus de Guimaraens da tradição litúrgica do cristianismo é o seu caráter polifônico, marcado pela presença de diversas vozes emaranhadas na narrativa. Uma breve análise de duas das formas primordiais dessa tradição pode confirmar a pertinência dessa aproximação.

Algumas das primeiras referências ao formato do culto cristão primitivo estão registradas nas *Confissões* de Santo Agostinho. No livro IX, o filósofo escreve as primeiras linhas da história da liturgia e da música cristã ocidental, quando destaca a beleza dos "hinos e salmos à maneira oriental" (AGOSTINHO, 1984), que acabavam de ser

introduzidos na Igreja do Império Ocidental. Trazidos para o ocidente, no século IV, por Santo Ambrósio, então bispo de Milão, os hinos e salmos cantados à moda oriental sobre os quais fala Agostinho, são mais conhecidos como *antífonas*[1]. Segundo o musicólogo Roland de Candé, as antífonas "são refrões bíblicos introduzidos no canto alternado dos salmos, como *prelúdio, poslúdio* e *interlúdio.* Dois meios coros cantam os versículos em alternância (antifonia) e se reúnem para cantar a antífona". (CANDÉ, 2001, p; 216).

Além da antífona, outras formas litúrgicas originais do cristianismo primitivo contribuíram para a formação de uma tradição formal. Entre elas estão o *recitativo,* que mais tarde reaparecerá no *oratório* moderno, e os *responsórios* – esta última, diga-se de passagem, aparece em versão poética no livro "Câmara ardente", publicado por Alphonsus de Guimaraens no mesmo volume do Setenário das Dores de Nossa Senhora.

No final do século IX, a liturgia católica torna-se mais complexa. A necessidade de proporcionar aos fiéis a participação nos mistérios cristãos, que culminam na Ressurreição, deu origem, ainda segundo o musicólogo Roland de Candé, "a curtas cenas dialogadas intercaladas na liturgia" (CANDÉ, 2001, p. 238). Trata-se dos Dramas Litúrgicos, gênero de extrema importância para a história da arte, uma vez que está na gênese de grande parte do teatro europeu e principalmente da ópera.

Apesar da importância que assumem para a história da arte, essas formas litúrgicas primitivas não apresentavam qualquer intencionalidade estética, ficando restringidas ao âmbito e às funções do discurso religioso.

Somente no século XIV, a estrutura polifônica tradicional da liturgia cristã aparece sob o status de obra de arte. Com o surgimento dos *oratórios,* a história da liturgia se encontra com a história da arte e da música. Muito mais complexos em sua estrutura do que os dramas litúrgicos, os *oratórios* são um espaço de convergência de uma música bastante elaborada, composta para orquestra, coros e solistas, dos textos bíblicos e da literatura sacra.

Nossa pesquisa, *O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens*, propõe uma leitura do livro Setenário das Dores de Nossa Senhora a partir da comparação de sua estrutura polifônica com a estrutura também

---

[1] Cabe lembrar aqui que o primeiro poema do *Setenário das Dores de Nossa Senhora* chama-se justamente Antífona.

polifônica do *oratório.* Além da estrutura polifônica, o caráter artístico desse gênero musical justifica sua escolha, principalmente quando se recorda a filiação simbolista de Alphonsus de Guimaraens.

A poética simbolista, como se sabe, tem como principal postulado a aproximação da linguagem poética com a linguagem musical. Os recursos sonoros, não-verbais, foram explorados com profundidade pelos poetas simbolista. Isso se explica pela concepção platônica, ou mais especificamente, neoplatônica de mundo, que subjaz essa poética. O Absoluto, ou o Mundo das Essências, é indizível, inefável. Não pode ser alcançado pela palavra simples. O esforço para alcançar este inefável se dá justamente na intervenção que se faz na linguagem, buscando, a partir de recursos não verbais, potencializar a expressividade da linguagem poética. O estrato fônico torna-se, assim, fundamental para a poesia simbolista. É o que ocorre também com o *oratório*, que emprega os recursos da música para potencializar e alargar o significado das palavras da bíblia e dos textos poéticos que compõem o gênero.

O Oratório é um gênero de composição musical surgido na Itália em meados do século XVI. Baseado em texto religioso, o oratório é destinado a solistas vocais, coro e orquestra. Trata-se de uma dramatização musical de temas e narrativas religiosos no qual cada solista assume o papel de um personagem e o coro, geralmente, encarrega-se de manifestar as meditações do autor acerca da história narrada. O que interessa para a nossa comparação com a obra de Alphonsus de Guimaraens é perceber que o gênero oratório é constituído tradicionalmente por uma dimensão épica, uma lírica e ainda uma terceira, dramática: a dimensão épica está contida na narração de trechos do Evangelho pelo evangelista, por meio dos recitativos narrativos; a dimensão dramática consiste nas passagens em que os personagens da história bíblica participam diretamente das cenas e tomam a palavra. Nessas ocasiões, temos uma transformação no modo do discurso, que deixa de ser indireto e passa a ser direto, caracterizado pelos diálogos e não pela narrativa; a dimensão lírica aparece quando o compositor esboça uma meditação pessoal ou emite um comentário sobre a cena que acaba de ser narrada, isso é feito através das árias e dos corais – nesses gêneros é marcante o efeito de subjetividade, o que contrasta com o efeito de objetividade da narrativa dos recitativos e também dos próprios Evangelhos canônicos, cujo estilo é marcadamente didático.

Um oratório, geralmente, estrutura-se da seguinte forma: tem-se um coro de abertura e um coro de encerramento; entre eles, temos a narrativa propriamente dita, acompanhada das meditações poéticas introduzidas pelo compositor. Essa estrutura mostra-se bastante semelhante à estrutura da obra de Alphonsus de Guimaraens, que também apresenta sua narrativa limitada por um poema de abertura (Antífona) e outro de encerramento (Epífona).

Nossa pesquisa tem buscado analisar o livro Setenário das Dores de Nossa Senhora, de Alphonsus de Guimaraens, à luz da comparação com a forma do *Oratório.* Além de identificar as diferentes vozes que estruturam a narrativa dos passos de Maria, nossa pesquisa pretende também refletir sobre os recursos poéticos empregados para potencializar a expressividade desse texto, que tem a pretensão, conforme escreveu o poeta, de meditar sobre as inefáveis Dores de Nossa Senhora.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo, Paulus, 1984.

CANDÉ, Roland de. História universal da música. São Paulo: Martins Fontes, 2001

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens.* Rio de Janeiro: Agir, 1945.

"Nomes Perigosos", de Faustino Xavier de Novais: texto publicado na *Revista Popular* e editado em monografia de final de curso

Eliana Januzzi de Godói
Faculdade de Letras da UFMG

Em junho de 1858, chegou ao Brasil, em busca de melhores condições de vida, o poeta português Faustino Xavier de Novais. Na chegada, o poeta foi saudado por Casimiro de Abreu como aquele que vinha trazer ao Brasil "o sal da graça":

> Bem-vindo sejas, poeta,
> A estas praias brasileiras!
> Na pátria das bananeiras
> As glórias não são de mais.
> Bem-vindo o filho do Douro!
> A terra das harmonias
> Que tem Magalhães e Dias
> Bem pode saudar Novais.
>
> Vieste a tempo, poeta,
> Trazer-nos o sal da graça,
> Pois c'os terrores da praça,
> Andava a gente a fugir;
> Agora calmando o medo
> E ao bom humor dando largas,
> A comprimir as ilhargas
> Agora vão todos rir.[1]

Xavier de Novais colaborou na imprensa carioca e fundou, no Rio de Janeiro, um periódico, a revista quinzenal *O Futuro*. Na *Revista Popular*, periódico que se publicou entre 1859 e 1862, a colaboração de Novais consta de sete textos em prosa, que foram objeto de uma edição fidedigna na minha monografia de final de curso, apresentada à FALE/

[1] ABREU, 1955, p.288.

UFMG em 2005. Um desses textos, "Nomes Perigosos", será comentado neste trabalho.

Apesar de praticamente desconhecido entre nós, Novais publicou e produziu num momento importante para a história literária do Brasil. No ano de 1862, Machado de Assis, em plena força e atividade intelectual, esforçava-se por agitar a vida literária do Rio de Janeiro. Juntamente com um pequeno grupo de amigos, ele participava de reuniões literárias e musicais que ficaram célebres.

Organizados pelo Retiro Literário Português – sociedade que reunia, no Rio de Janeiro, pessoas cultas, comerciantes e empregados do comércio –, esses encontros contavam com a presença de intelectuais ligados às letras ou à música. Poesias inéditas e trechos em prosa eram lidos, alternados, às vezes, com peças musicais executadas pelos músicos presentes. Ao lado de nomes como Ernesto Cibrão, Reinaldo Carlos Montoro, Almeida Cunha, Zaluar, José Feliciano de Castilho, Artur Napoleão, Muniz Barreto e Carlos Schramn, um dos amigos de Machado freqüentador desses saraus era o poeta Faustino Xavier de Novais.

Nascido no Porto, Novais foi, na juventude, grande amigo e companheiro de boêmia de Camilo Castelo Branco, que, em trabalhos avulsos, fez um sem número de referências a ele – além de tê-lo incluído como personagem no romance *Eusébio Macário*.

No Brasil, ligou-se por amizade a Machado de Assis. Acometido de séria perturbação mental em 1868, recebeu a ajuda de sua irmã Carolina, futura mulher de Machado, que veio de lá, na opinião de muitos pesquisadores, para cuidar dele. Essa opinião não é partilhada por Jean-Michel Massa, biógrafo de Machado de Assis. Segundo ele, houve razões para que Carolina deixasse Portugal; os reais motivos para isso continuam até hoje obscuros. O amigo da família encarregado de acompanhar Carolina ao Rio de Janeiro, Artur Napoleão, atestou ao seu [de Artur Napoleão] biógrafo, Sanches de Frias: "Elimino um capítulo que julgo não dever dar à publicidade. Íntimo drama de família em que escapou de ser vítima Carolina Novais."[2]

É possível inferir que, mais do que vir para o Brasil, Carolina precisava sair de Portugal. Desaparecidos os pais: Antônio Luís Pimentel de Novais, ourives de certo renome, e Custódia Emília Xavier de Novais, tornou-se difícil a sua vida de solteira, já beirando os trinta e quatro anos

[2] *Apud* MASSA, 1971, p.582.

e sem recursos financeiros. Aqui chegou em 18 de julho de 1868. Novais morreu em agosto de 1869, e Machado de Assis casou-se com ela em novembro do mesmo ano.

Após Faustino, outros quatro irmãos da numerosa família Novais vieram para o Brasil: Henrique, Miguel, Adelaide e Emília. Bastos Cordeiro, em *Machado de Assis na Intimidade*, afirma que houve, de parte do irmão Miguel, oposição e, mais do que isso, repúdio ao casamento, "não admitindo [Miguel] que a irmã pudesse apaixonar-se por um mestiço, por maior que fosse o seu talento".[3] Esta, entretanto, não é a opinião de Jean-Michel Massa, que tem uma visão bastante lúcida sobre o preconceito no Brasil:

> Machado de Assis fora, talvez, um mulato mas, no curso dos anos, à medida que se elevava socialmente, sua pele experimentava uma espécie de transmutação. O *pince-nez*, os bigodes, e logo a barba ajudaram nessa mudança de aparência. Como por contraste, a pele parecia menos escura depois que passou a se vestir de preto. No fundo, os dois noivos pertenciam, de ambos os lados do Atlântico, ao mesmo grupo social.[4]

São muitos os autores que fazem referência a Novais e, no Brasil, estudá-lo é aproximar-se um pouco do universo de Machado, já que ambos estavam ligados pelos mesmos acontecimentos históricos e literários – e, é bom que se diga, num momento fecundo da literatura brasileira.

O gênero preferencialmente praticado por Novais, tanto em verso como em prosa, foi a sátira, gênero perfeito para censurar e, pela reprovação, sugerir a correção dos costumes. Escritos num tom altamente moralizante, seus textos são repletos de citações – como se o autor precisasse criar, retoricamente, uma espécie de "efeito de autoridade".

A narrativa intitulada "Nomes Perigosos", publicada na *Revista Popular,* volume XIII,[5] é uma "narrativa de exemplo". Seu título anuncia a crítica a uma sociedade "em que os nomes valem, tantas vezes, mais do que as pessoas."[6] O estilo é professoral, num texto permeado por

---

[3] *Apud* MASSA, 1971, p.585.
[4] MASSA, 1971, p.586.
[5] In: GODÓI, 2005, p.38-53.
[6] In: GODÓI, 2005, p.43.

expressões em língua latina; fragmentos de poemas de Camões, Cláudio Manuel da Costa e Sousa Caldas, bem como de Boileau e Espronceda – no original, naturalmente; referências à mitologia grega, a figuras bíblicas, a intelectuais franceses, como George Sand, La Bruyère e Mme. de Girardin – citações, enfim, que exibem a erudição do autor. Há no texto, pode-se ler isto nas linhas e entrelinhas, um certo sentimento de superioridade, que lhe permite assim julgar os outros:

> Sejamos indulgentes como o somos com algumas cabeças modernas, que por aí vão dando à luz abortos horrendos, que poriam em grave risco o nosso juízo, se não tivessem quase sempre a louvável modéstia de se tornarem habitantes perpétuos das estantes dos livreiros, onde, por fim vão as baratas mostrar quanto lhes são caras as letras.[7]

"Nomes Perigosos" divide-se em duas partes: a primeira, uma divagação, típica do poeta, sobre o assunto a ser tratado. Tanto neste como nos outros textos publicados na *Revista Popular*, Faustino Xavier de Novais mostra-se um escritor prolixo, que se deixa levar pelas evoluções do pensamento, sem conseguir o domínio excelente dele. Assim é que cita os autores que lhe ocorrem, menciona detalhes, avança, recua e se estende em considerações de toda ordem... a tal ponto que os assuntos anunciados nos títulos dos artigos só têm início lá pela metade dos textos. Essa sua "poética" fica como que declarada num fragmento retirado do texto "Homens de Tretas", publicado em 1862:

> A verdade é que eu seria um homem extraordinário se pudesse arregimentar essas idéias todas, submetê-las a uma bem calculada manobra e destacá-las convenientemente sobre o vasto campo de papel que se me oferece. Mas são impotentes todos os esforços, e a insubordinação torna-se invencível! Debalde tento chamá-las à ordem; misturam-se, confundem-se umas com as outras, fogem-me do alinhamento e eu considero-me feliz se, no fim da renhida luta, consigo separar uma delas, vesti-la decentemente e expô-la ao público, de modo que se não torne feia pela simplicidade, nem ridícula pela exageração dos enfeitos.[8]

---

[7] In: GODÓI, 2005, p.41.
[8] In: GODÓI, 2005, p.96-97.

A segunda parte apresenta a história propriamente dita: um relato dos "gravíssimos inconvenientes a que se expõe um cidadão honesto [...], pela simples circunstância de andar pendurado neste rosário de nomes próprios, sem ter, ao menos, um apelido que sirva de remate, para não escapar pela ponta do fio".[9]

Merece comentário, nessa passagem, pela estranheza que hoje nos causa, o uso, no séc. XIX, da palavra "apelido" como sinônimo de sobrenome, sinônimo que se mantém dicionarizado, mas que está em desuso [pelo menos no Brasil]. Diz a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, de 1957, no verbete "apelido": "sobrenome que passando de pais a filhos distingue as linhagens e vincula a nobreza hereditária" – esse parece ser o sentido mais adequado às intenções do escritor.

Os protagonistas da história são o Sr. José Antônio João Sebastião e a Sra. Francisca Ana Rosa Quitéria, riquíssimos de sentimento, mas sem sobrenome e sem tostão. A narrativa, ao apresentar uma história triste de um José e de uma Francisca – simplesmente, sem qualquer sobrenome –, presta-se, na verdade, a criticar o reconhecimento dado, pela sociedade da época, àqueles que ostentavam um sobrenome de tradição, independente de mérito próprio: "indíviduos bem encadernados, e com vinhetas", mas que, em resposta ao primeiro cumprimento soltam logo uma enfiada de sandices, mais longa ainda do que a dos apelidos herdados.[10]

O assunto desenvolve-se a partir de descrições prolixas das festas que a "boa mulher, [...] amando deveras seu marido, e desejando manifestar ao mundo a intensidade do sentimento que a domina",[11] promove, para comemorar cada dia dedicado a cada um dos santos cujo nome coincide com os do marido. Este, por sua vez, apesar de não poder arcar com tantas despesas, julga-se obrigado a retribuir tantas manifestações de afeto. São quatro os nomes das santas a serem reverenciadas: Francisca, Ana, Rosa e Quitéria. É ferina a crítica ao comportamento do "virtuoso chefe de família", da "delicada mulher" e dos seus convidados:

> Ver uma reunião destas é vê-las todas. [...] Aparecem as mesmas famílias; as mesmas crianças insuportáveis, algum gracioso sem graça e algumas velhas sem certidão

[9] In: GODÓI, 2005, p.42.
[10] In: GODÓI, 2005, p.39.
[11] In: GODÓI, 2005, p. 45.

> de idade. Não faltam os parasitas de casaca e luva branca, temíveis rivais do Padre Eterno; porque este, segundo a nossa crença, está em toda a parte que o procuram, e aqueles estão mesmo em lugares aonde ninguém desejaria achá-los. A felicidade, se existe no mundo, pertence-lhes por direito de conquista.[12]

O marido, arruinado, ao fim da quarta reunião desce com os convidados até a porta da rua, "para nunca mais subir!" Irremediavelmente perdido, não encontra, "disposto a socorrê-lo um, ao menos, dos muitos que tinha afogado em chás e licores".[13] Torna-se cabo de esquadra; a mulher engoma a roupa dos oficiais.

Trata-se de um texto exemplar, cujo fim não poderia ser outro senão o de aplicar correção severa "nas duas boas almas, tão unidas, tão dignas uma da outra". Da mordacidade de Novais não escapam as instituições:

> Sirva isto ao menos de lição aos governos de todos os países, para que desandem a torneira da fonte das graças, e deixem correr os títulos com profusão por entre o povo. Se forem sempre avaros, como têm sido até hoje, bem triste será o fim de todos os possuidores destes nomes perigosos.[14]

O acesso a um fragmento de carta de Camilo Castelo Branco, em resposta a Novais, disponível na Biblioteca Municipal de São Paulo, permite inferir as expectativas – e imaginar as frustrações – dos portugueses que aqui vinham em busca da terra prometida:

> Descreves o Brasil como eu imaginava. Transige com eles, Faustino. Explora a benévola estupidez dos nossos irmãos. Não lhes dês pérolas. No dia em que enflorares os teus escritos com erudição fofa, declina a tua estrela.[15]

Para compreender melhor o negativismo refletido na sátira de Novais, vale a pena reproduzir fragmentos de carta do escritor, datada de

---

[12] In: GODÓI, 2005, p. 51-52.
[13] In: GODÓI, 2005, p. 52.
[14] In: GODÓI, 2005, p. 52-53.
[15] *Apud* MASSA, 1971, p.346-347.

outubro de 1866, extraída do *Cancioneiro Alegre* e endereçada a Camilo Castelo Branco, dando notícia das dificuldades por que passa um "homem de letras" do séc. XIX para sobreviver dignamente:

> [...] aqui paga-se melhor do que lá [...] tenho atualmente dois empregos, labuto muito, satisfaço a obrigação que me impus de mandar mensalmente ao meu pai 30$000 réis fortes, o resto chega-me para viver, tendo casa e mesa gratuitas, não indo a divertimento de gênero algum, vivendo na maior modéstia [...] do antigo Novais que tu conheceste, estimaste, guiaste e ensinaste só resta a robustez cavalar, e paixão pela música. Toco flauta desesperadamente [...] Só faço versos quando me pedem e não posso eximir-me. Linha espontânea não escrevo uma só. [...] Escrevo, às vezes, música; mas estou – peço que acredites – um pouco abaixo de Verdi...[16]

Segundo o próprio Camilo, ainda no prefácio de *Novas Poesias*, editado no Rio de Janeiro, em 1881:

> [...] pouco depois [Faustino] morre intelectualmente. Sem frenesis nem grandes paroxismos da robusta razão que vaquejava, passou a um sereno e risonho idiotismo. Depois acabaram de o enterrar as mãos piedosas do Conde de São Mamede, e fez-se um grande silêncio sobre o nada deste meu honrado e desditoso amigo.[17]

Parece ter faltado ao poeta o que ensina Gilberto Freire: "aquela capacidade do indivíduo de rir-se também de si próprio, ao rir-se dos outros, [capacidade] superior, sem dúvida, à de rir-se só dos outros".[18]

---

[16] NOVAIS, 1881 [Prefácio]
[17] NOVAIS, 1881 [Prefácio]
[18] FREYRE, 1942, p.28-29.

Referências

ABREU, Casimiro de. A F. X. de Novais. In: _____. *Obras de Casimiro de Abreu*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1955. p. 288-291.

FREIRE, Gilberto. Prefácio. In: ORTIGÃO, R.; QUEIRÓS, E. *As farpas*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1942. v. 1

GODÓI, Eliana Januzzi de. *A contribuição de Fraustino Xavier de Novais na* Revista Popular*: um projeto de edição*. 2005. Monografia (Bacharelado) - Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2005.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. 1839-1870. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

NOVAIS, Faustino Xavier de. Nomes perigosos. *Revista Popular*, v. XIII, p. 10-11, 1 jan. 1862. Seção de "Variedades".

NOVAIS, Faustino Xavier de. Homens de tretas. *Revista Popular*, v. XIII, p. 193-206, 15 fev. 1862. Seção de "Variedades".

NOVAIS, Faustino Xavier de. *Novas poesias de Faustino Xavier de Novais, precedidas dum juízo crítico de Camilo Castelo Branco*. Rio de Janeiro: Faro & Lino, 1881.

Crônicas e fotos: a imagem da cidade oitocentista

Elisa Amorim Vieira
FALE/UFMG

Diz Luis Landero que uma cidade não está totalmente acabada até que os escritores ou os pintores a colonizam imaginariamente. Em lugar de pintores, poderíamos pensar nos primeiros fotógrafos que, assim como os cronistas da paisagem urbana, moviam-se pelo impulso da captura, pelo processo de profunda observação que isso requer e a conseqüente reflexão acerca do objeto capturado. Isso nos leva à figura que para Walter Benjamin era o verdadeiro ícone da modernidade: o *flâneur*, o passeante citadino do século XIX que, como diz Susan Buck-Morss, ao contrário do acadêmico que reflexiona no seu escritório, o *flâneur* caminha pelas ruas e "estuda" as multidões (BUCK-MORSS, 2002, p.360). Esse personagem sugere um tempo em que as fronteiras entre o público e o privado não estavam tão marcadas e em que o indivíduo experimentava a rua como lugar de encontro e possibilidade de diluir-se na coletividade. Ver, examinar, observar a multidão poliforme que constitui a metrópole; cada fragmento ou aspecto do espaço urbano como deflagrador de uma revelação que advém do cotidiano.

Dessa forma, fotógrafos e cronistas recolhiam as imagens da urbe, refletindo sobre as cenas das ruas como se fossem histórias pessoais, chegando a formar um arquivo de imagens icônicas e verbais que acabam por configurar nossa memória da cidade. Desde a descrição feita por Galdós do *Saladero*, a terrível prisão madrilena da época, até as cenas dos bondes cariocas narradas por Machado de Assis; as fotos da Rua do Ouvidor realizadas por Marc Ferrez ou a da construção da Ponte dos Franceses, por Charles Clifford, em Madri, vamos formando nossa percepção desse espaço em permanente mutação que é a cidade oitocentista, obcecada pela idéia do progresso.

No Brasil imperial, a imagem fotográfica torna-se um importante instrumento simbólico no processo de configuração do projeto de implantação de uma civilização nos trópicos. Segundo Boris Kossoy, "a construção do nacional" na produção cultural brasileira destacava, por um lado, a exuberância da natureza e, por outro, os feitos heróicos, como

os retratados nas pinturas históricas, e o registro de cenas de progresso material. Serão recorrentes, por exemplo, as imagens que retratam as obras de implantação de estradas de ferro, a mecanização da agricultura e tudo o que se refere às transformações urbanas: aberturas de vias públicas, instalação da rede elétrica, obras de engenharia civil e da industrialização (KOSSOY, 2002, p.79-81).

Essas temáticas não foram exclusividade da fotografia realizada no Brasil durante o período imperial, mas comuns a todo o mundo dito civilizado. Cuidadosamente selecionadas e muitas vezes manipuladas, essas imagens começaram a circular através de álbuns fotográficos ou eram impressas em pranchas litográficas. Posteriormente, quando a técnica permitiu a reprodução das imagens, estas passaram a circular através de cartões-postas, revistas e livros ilustrados. Como observa Kossoy, esses materiais, muitas vezes encomendados por instituições oficiais ou empresas privadas, destinavam-se tanto à preservação da memória quanto à difusão de uma imagem da identidade nacional coincidente com o ideário liberal da época.

Sabe-se que a imagem fotográfica, enquanto complexa prática discursiva, forma-se tanto no momento da "tomada", ou captura da cena, quanto na "retomada", ou seja, na sua recepção. Sendo assim, teremos de observar as imagens que herdamos da cidade do século XIX considerando não só os traços do "real" impressos na foto, como também as escolhas realizadas pelo fotógrafo e as leituras dos espectadores. Nesse sentido, cabe destacar que, além das fotos encomendadas por instituições oficiais ou empresas privadas, grande parte da iconografia do país foi realizada por viajantes europeus que chegaram aos trópicos trazendo na bagagem fantasias e estereótipos que eram refletidos nas imagens que produziam. Quanto à recepção, as fotos feitas aqui eram destinadas ao público europeu e deveriam, portanto, corresponder às suas fantasias. A vegetação exuberante e os grupos étnicos considerados inferiores foram os temas preferidos desse circuito. O mesmo acontece com outras terras distantes e "exóticas". O "olhar do civilizado" busca aqui ou, por exemplo, em algumas regiões da Espanha as imagens que reproduzam os seus "arquétipos" e estereótipos, de preferências os símbolos moldados pelo imaginário romântico. De acordo com Annateresa Fabris (1998, p. 32-33), em suas expedições, os fotógrafos não procuravam lugares inéditos ou desconhecidos, mas aqueles que corroboravam uma visão preexistente.

Em meio a todos esses projetos oficiais e perspectivas que buscavam satisfazer imaginários configurados muito antes da invenção da câmera fotográfica, vão surgindo as primeiras imagens fotográficas do Rio de Janeiro. A cidade-capital tornou-se um dos alvos preferidos das objetivas, já que permitia a captura de um espaço que conjugava mar, montanha, matas, signos de progresso e de poder. Pouco a pouco, as vistas da cidade vão sendo cada vez mais comercializadas e nas primeiras décadas do século XX passam a circular abundantemente através de cartões-postais, que materializam o desejo de posse simbólica da cidade por parte de seus cidadãos e dos que a visitam. A circulação das vistas através de diversos suportes acaba configurando a própria percepção do espaço urbano, particularmente de sua arquitetura, enquanto espaço simbólico predisposto a mutações.

Assim como o Brasil, a Espanha também fazia parte do itinerário das viagens pitorescas e do ideário de cenários exóticos. Apesar da proximidade geográfica com os demais países europeus, a Espanha, herdeira da civilização árabe e hebréia, era distante culturalmente. Durante a primeira metade do século XIX, houve uma grande quantidade de publicações que tratavam dessas viagens, cujos alvos eram os monumentos, paisagens e ruínas que evocavam outras épocas e distintas formações humanas. Ingleses, franceses e alemães saíam com suas câmeras dispostos a "caçar" o exotismo nas regiões em que a incipiente ou inexistente industrialização ainda não havia provocado a uniformização dos modos de vida. A lenda da Espanha Negra, os vestígios da Idade Média e da civilização muçulmana fizeram com que muitos se aventurassem pelo interior do país.

No entanto, o processo de desenvolvimento técnico da fotografia coincide com outras percepções da realidade, com novas necessidades artísticas e, consequentemente, com a gradual introdução de uma nova iconografia. Ao mesmo tempo em que diminui o interesse pelo pitoresco, cresce a demanda de contemporaneidade e a atração por imagens impregnadas de movimento e casualidade do mundo urbano. A partir dos anos 80 do século XIX, são produzidas as primeiras fotos instantâneas que possibilitavam a captação da imagem em menos tempo, o que significava que o movimento passava a fazer parte do quadro. Essa evolução técnica e as mudanças ideológicas e estéticas que a acompanham geraram as aproximações à paisagem da cidade e do seu cotidiano. As vistas da realidade urbana difundidas e consumidas de forma massiva

passam a configurar um olhar e uma interpretação coletivas da realidade, que transcende a experiência pessoal, possibilitando a confusão que se instaura entre os acontecimentos e sua representação.

A capital espanhola, com seus costumes e transformações, passa a ser tema das imagens produzidas a partir dos anos 70. As vistas da cidade, antes de começarem a circular por revistas ilustradas e cartões-postais, foram incluídas nos álbuns familiares junto aos retratos, que era o tipo mais conhecido de produção fotográfica da época. Consolidava-se, assim, a prática da posse simbólica dos seres e objetos do mundo, inclusive do espaço urbano. Os álbuns guardavam de forma hierárquica as imagens dos familiares, dos poderosos, das celebridades, da cidade e de terras distantes, configurando, dessa maneira, um verdadeiro "museu universal privado".

Por outro lado, o contínuo processo de transformação é acompanhado pelo olhar atento de Pérez Galdós, *flâneur* por excelência da Madri oitocentista. Em crônicas enviadas ao jornal *La Prensa*, de Buenos Aires, entre dezembro de 1883 a março de 1894, o escritor se dedica, na maior parte das vezes, a retratar a capital espanhola para seus leitores de ultramar. Dividido entre a admiração pelo progresso e o apego à tradição, Galdós descreve as transformações arquitetônicas da cidade; critica a falta de um plano de urbanização e a ineficácia da administração pública; defende a manutenção e a construção de monumentos; lamenta a perda da tradição nas festas religiosas e a "sombria uniformidade" das roupas modernas; aponta os perigos da industrialização e as contradições da modernidade a partir do exemplo inglês; analisa as opiniões divergentes acerca da construção do novo Ateneu; faz detalhadas observações sobre as modalidades de lazer da população pobre de Madri e sobre as luxuosas festas da aristocracia caduca; e, entre tantos assuntos, também comenta a decadência das touradas e a maneira como os madrilenos homenageavam os seus mortos.

Uma vez que observação e reflexão caminham juntas, ao lado das descrições das metamorfoses da paisagem urbana, Galdós acrescenta suas preocupações e devaneios. O processo de incessantes transformações lhe sugere a possibilidade da "transportabilidade" dos imóveis: "¿Quién nos asegura que los edificios que hoy levantamos no serán inútiles dentro de medio siglo? ¿Quién nos dice que no se impondrá la necesidad de desmontar un edifício y transportarlo de una parte a outra?" (PÉREZ GALDÓS, 1890. In: SHOEMAKER, 1973, p. 432-434) Já que na cidade

moderna tudo é mutável e transitório e, como diz Henri Lefebvre (2002, p. 26), o desenraizamento é a regra, nada mais natural do que imaginar que até mesmo que os bens duráveis deixariam de sê-lo.

Assim como Galdós, também Machado comentou o cotidiano da cidade através de crônicas publicadas entre 1859 e 1897 em vários jornais da antiga capital do Brasil. Enquanto na sua obra ficcional é possível acompanhar os diversos procedimentos utilizados pelo autor para "violar a fabulação" e anular o mimetismo, na crônica pode-se perceber um movimento contrário: a prática constante no sentido de fabular o referente externo, de transformar a cidade em ficção e inseri-la em mais um dos planos que constituem os infinitos diálogos intertextuais que o seu texto estabelece. Nas crônicas, Machado de Assis continua aprofundando o projeto, utilizado em romances e contos, de deixar em suspenso as expectativas de seus leitores. Muda o tema da "conversa", interrompe, devaneia, convoca e provoca o leitor a participar de seus comentários acerca dos costumes, tradições e acontecimentos que dão forma à cidade. Diversas vezes nos deparamos com afirmações como: "Vi, não me lembra onde... É meu costume, quando não tenho que fazer em casa, ir por esse mundo de Cristo, se assim se pode chamar à cidade de São Sebastião, matar o tempo" (ASSIS, 1979,Vol 3, p. 510) E um pouco mais adiante: "Mas por onde é que eu tinha principiado? Ah! Uma coisa que vi, sem saber onde..." (Ibid, p. 511).

O cotidiano relatado pela crônica machadiana não se detém nas imagens que congelam paisagens, tipos humanos ou costumes pitorescos e emblemáticos do Rio de Janeiro, mas no bulício de uma realidade em processo de mutação acelerada. Longe de ser uma enumeração de novidades, os "assuntos modernos que chovem" na Rua do Ouvidor, do novo banco ao contraceptivo, são levados pela escritura de Machado a dialogar com Camões e a herança grega. A cidade destas crônicas é construída utilizando um processo de colagem que combina imagens fragmentárias de acontecimentos diários com outras originadas dos diálogos intertextuais, constantemente acionados pelo autor. As paisagens e cenas estilhaçadas e entrecortadas por outros referenciais são testemunhas ora da sobrevivência ora da perda ou mudança de costumes. As diversas manifestações da modernidade e dos modismos que invadem a capital são observadas com sarcasmo pelo cronista que, de forma implícita, aponta a futilidade da elite carioca e as contradições de uma sociedade intolerante que vê as tradições populares como desvio

e caso de polícia. As crônicas machadianas não deixam de registrar a maneira como o desejo de progresso se combina de forma inexorável com os velhos hábitos de dominação e repressão da oligarquia nacional, para quem a Abolição da Escravidão de 1888 não havia mudado de forma significativa as antigas relações de poder.

Ao contrário das cartas de Galdós ao jornal argentino, em que é patente o projeto de visualização e concretização de Madri para os seus leitores de além-mar, as crônicas de Machado de Assis utilizam o cotidiano da cidade como pretexto para estabelecer diálogos com os mais diversos referenciais: foge sistematicamente das descrições e da produção de imagens acabadas, construindo um mosaico difuso, porém eloqüente, da metrópole de linhas ainda indefinidas.

As imagens urbanas criadas por Galdós e Machado ao longo desses textos, umas mais sutis, outras mais visíveis; assim como as fotografias que procuram registrar as mudanças impostas pela modernização ou a resistência do antigo, configuram um arquivo de imagens reflexivas, que colonizam nosso imaginário e interferem de forma subliminar nas experiências que temos da cidade. Talvez seja possível dizer que quanto mais lemos a paisagem urbana, independente da natureza icônica ou verbal dessa leitura, mais intensamente ela se apossa de nossos sentidos e potencializa as múltiplas formas de vê-la.

Referências

ANDRADE, Ana Luiza (Org.). *Machado de Assis*: crônicas de bond. Chapecó: Argos, 2001.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 3.

BUCHK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia*: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1998.

KOSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. *Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

KOSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2002.

LANDERO, Luis. *Entre líneas*: el cuento o la vida. Barcelona: Tusquets, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RIEGO, Bernardo. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001.

SHOEMAKER, William (Org.). *Las cartas desconocidas de Galdós en la prensa de Buenos Aires*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1973.

“Pai contra mãe”: roteiro para o filme *Quanto vale ou é por quilo?*, de Sérgio Bianchi

Elisângela Aparecida Lopes
UFMG

> Nos contos do Machado de Assis, a gente vê que as coisas não são exatamente como foram ensinadas para a gente.
>
> Sérgio Bianchi, cineasta

Este artigo é fruto de um longo trabalho de pesquisa que venho realizando desde os tempos de graduação em Letras e que, depois de algumas leituras e reflexões, acabou tomando proporções tão grandes que passou a se configurar como objeto de estudo ao qual me dedico no curso de Pós-Graduação em Estudos Literários. A dissertação de mestrado em andamento tem como objetivo analisar o posicionamento de Machado de Assis diante das questões relativas à escravidão, bem como analisar a relação entre senhores e escravos na sua obra.

Diante de algumas leituras de textos críticos da obra de um de nossos maiores escritores, pude notar como ainda hoje, apesar dos esforços em contrário, o discurso que acusa o escritor de ter adotado uma postura absenteísta diante dos fatos políticos e do contexto social do século XIX ainda se faz ecoar... [1] Por outro lado, muitos são aqueles que se detiveram em mostrar o contrário, trazendo à tona a crítica machadiana às questões político-sociais dos oitocentos.[2]

---

[1] Podemos citar, dentre outros estudiosos que fizeram coro ao discurso que acusava o escritor de absenteísmo, os seguintes: PEREIRA. *Machado de Assis* (estudo crítico e biográfico); quanto à suposta indiferença do escritor em relação às questões relacionadas ao escravo, Cf. LOBO. *Crítica sem juízo*; PROENÇA FILHO. O negro e a literatura brasileira, dentre outros.

[2] Dentre outros: MAGALHÃES JR. *Machado de Assis, desconhecido*; BROCA. *Machado de Assis e a política e outros estudos*; GLEDSON. *Machado de Assis:* ficção e história. CHALHOUB. *Machado de Assis, historiador*.

A crítica de Machado às questões de seu tempo e, principalmente, ao mecanismo e à ideologia escravocrata estão presentes de forma incisiva ao longo de sua vasta produção. O texto que serve de mote à esta comunicação é, certamente, o mais contundente deles.

A certa altura da pesquisa, encontrei-me num impasse: era necessário reduzir o *corpus* ficcional e as sub-temáticas eleitas a fim de tornar o trabalho exeqüível, sendo assim, o conto "Pai contra Mãe" deixou de fazer parte dos textos selecionados. Porém, após um primeiro contato com o filme *Quanto vale ou é por quilo?*, do cineasta paranaense, radicado em São Paulo, Sérgio Bianchi, ficou quase impossível deixar de fora aquele que se configura como um dos textos mais impactantes do nosso escritor.[3]

Literatura e cinema: algumas considerações

Antes de entrarmos propriamente na relação entre o filme de Bianchi e o conto de Machado, algumas considerações precisam ser feitas. A primeira delas se refere à relação estreita entre a literatura e o cinema. A adaptação de textos literários para um outro sistema semiótico é uma constante e tem despertado o interesse tanto de críticos literários e profissionais de Letras, quanto de cineastas e críticos de cinema.

Durante muito tempo, a tarefa de analisar a relação entre a literatura e o cinema vinha sendo desempenhada por literatos que pautavam a análise crítica do filme na sua semelhança com o texto literário. Neste aspecto, a fidelidade se configurava como um aspecto de valor: quanto mais fiel fosse o filme à obra literária que este se propunha a adaptar, melhor era ele considerado. Ainda é muito comum ouvirmos, ao sairmos da sala de cinema, depois de vermos uma adaptação literária, comentários que valorizam ou desvalorizam o filme, a partir de sua aproximação ou distanciamento da obra.

Parece-nos que os estudos mais contemporâneos dessa relação entre texto escritor e texto visual têm alcançado alguns avanços. Neste

---

[3] Vale ressaltar aqui que não é por acaso que o referido conto abre a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi, na parte intitulada "De 1900 aos anos 30: memórias de ferro, desejos de tarlatana". Provavelmente por ser o texto um retrato dos aspectos sociais e ideológicos que marcaram o século XIX e cujos resquícios ainda podem ser percebidos na atualidade.

sentido, a transformação de um texto literário em produto cinematográfico pode ser entendida como uma tradução de um sistema semiótico (a palavra escrita) para outro (o aspecto visual). Porém, essa relação anteriormente vista como unidirecional – de uma "origem" (o texto literáio) para um alvo (o filme) – já foi, de certa forma, relativizada, ampliada. Mesmo porque constatou-se que outros fatores, além dos semióticos, interferiam na tradução: a tradição, a visão de mundo, o contexto cultural etc.

Nessa nova vertente investigativa da relação entre literatura e cinema, a tradução passou a ser entendida como resultante de leituras de mundo diversas mais do que uma interpretação do texto 'original'. Segundo Diniz: "a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo" (1999, p. 30). Sendo assim, a adaptação de um texto literário para um texto fílmico pode ser vista como um fenômeno transcultural.

Em estudo que propõe analisar as adaptações da peça *O Rei Lear*, de Shakespeare, a referida autora tece alguns comentários a respeito do filme *King Lear*, de Godard que podem ser facilmente aplicados à adaptação que Bianchi faz do texto machadiano. Naquele filme, o cineasta recorta algumas passagens do texto do autor inglês e o desloca para um novo contexto, efetuando, assim, uma releitura do passado e uma leitura do presente. Para construir o filme, Godard se apropriou de passagens diversas da obra de Shakespeare e de outros escritores ingleses. A partir da montagem dessas passagens diversas, transformadas em imagens, temos um novo texto. E acrescenta Diniz: "é como se o cineasta estivesse se apoderando da linguagem do autor antigo para descrever uma cena que estruturalmente continua idêntica, apesar da diferença de quase 500 anos" (1999, p. 159).

Procedimento semelhante foi adotado por Bianchi, ao compor *Quanto vale ou é por quilo?*, pois propõe a leitura do século XX, à luz do pensamento dominante do século XIX, mostrando como a lógica escravagista foi transporta para uma outra que se baseia na prática assistencialista. Cabe ainda ressaltar que abordaremos, neste ensaio, as várias remissões que são feitas pelo cineasta à obra de Machado de Assis e ao contexto por este vivido. Por isso, entendemos Bianchi como um exímio leitor do Bruxo do Cosme Velho e dos dois últimos séculos brasileiros.

O conto "Pai contra mãe": narrativa do século XIX

Publicado no volume *Relíquias de Casa Velha*, em 1906, livro feito de "relíquias, lembranças de um dia ou de outro, de tristeza que se passou, da felicidade que se perdeu" (1997, p. 658), o conto também é marcado pelas lembranças de um narrador disposto a contá-las tempos depois, como podemos perceber no início da narrativa: "a escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício" (1997, p. 659). A esses tempos de escravidão, marcados, sobretudo, pela manutenção do direito de propriedade de alguém sobre outrem e pela necessidade de sobrevivência, seremos levados através da voz narrativa. Um contexto de luta de todos contra todos, marcado pela exploração do homem pelo homem, segundo nos demonstra a teoria do Humanitismo, expressa no livro *Quincas Borba*, e que se configura como chave para a interpretação da sociedade na narrativa de Machado de Assis.

O conto se inicia com a descrição de um dos instrumentos de tortura utilizados durante a escravidão: a máscara de folha-de-flandres – aparelho ligado a um certo ofício, qual seja, a manutenção da instituição escravocrata. O conto narra a história de Cândido Neves, um jovem rapaz que diante da dificuldade de encontrar um emprego que lhe garanta o sustento de sua família, composta por sua jovem esposa, Clara, pela tia desta, Mônica, e por um filho que estava sendo gerado, opta por se tornar capitão-do-mato. Antes, havia tentado atuar no comércio, mas "a obrigação de servir, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho" (1997, p. 660), trabalhou como fiel de um cartório e também como entalhador, "mas querendo aprender depressa, aprendeu mal" (1997, p. 660), e estes trabalhos foram deixados logo depois de serem obtidos. Sem dinheiro e vivendo de favor, vê na captura de escravos fugidos uma fonte de renda.

A certa altura da narrativa, vivendo de favor na casa de uma conhecida e na iminência de entregar o filho recém-nascido à roda dos enjeitados, Candinho parte à procura de Arminda, uma escrava que havia fugido da posse de seu senhor. A mesma é capturada e devolvida ao seu proprietário, o que rende ao protagonista uma boa soma em dinheiro e lhe garante o direito de permanecer com seu filho perto de si.

Essa é também a descrição inicial do filme de Bianchi. Acompanhada pela narração do texto machadiano, vemos na tela

personagens negros presos à máscara e ao tronco, sendo um deles a personagem Arminda.

No conto, depois da descrição dos referidos aparelhos da escravidão, o narrador, em tom imperativo, revela: "mas não cuidemos de máscaras" (1997, p. 659). Entendo a passagem citada como um operador de leitura do texto, uma vez que o narrador parece desejar que o mascaramento da sociedade seja deixado de lado a fim de mostrar as mazelas e crueldades do sistema escravagista que retrata. Neste sentido, as máscaras sociais são deixadas à margem dando lugar à lógica de dominação, pautada pela manutenção da propriedade e pela política do favor. Cada um dos personagens encontra-se em seu lugar social definido e dele parte em busca daquilo que lhes falta: Arminda deseja proporcionar a liberdade que não tem ao filho que traz no ventre, enquanto Candinho objetiva adquirir uma renda que lhe garanta poder manter o filho perto de si. E nesse contexto, trava-se a luta do Pai contra a Mãe.

O filme de Bianchi é tido como uma livre adaptação do conto machadiano, sendo assim, toma como mote a narrativa ficcional. O filme realiza também uma releitura do conto de acordo com a lógica de dominação e de mercado da atualidade. Entendemos "Pai contra mãe" como roteiro do filme uma vez que é ele o fio condutor capaz de relacionar os dois momentos históricos retratados: o passado escravocrata e o presente marcado pela lógica do mercado e pela obtenção do lucro. Além disso, os personagens do conto estão representados no filme: Cândido Neves, Clara, Tia Mônica e o bebê representam a família pobre do século XX, moradora da periferia, enquanto Arminda – a única personagem capaz de relacionar o passado e o presente – vê-se enganada e silenciada pelo poder das ONGs que se beneficiam da miséria alheia.

O filme é composto por cenas que retratam a escravidão que, segundo consta, foram retiradas do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e são representativas da lógica das relações sociais dos oitocentos. A estas se alternam cenas do cotidiano atual, representativas da lógica capitalista, da exploração midiática da pobreza, do desemprego, da miséria, do medo e da violência.

Iremos aqui nos deter, principalmente, a estes *flashes* que remontam ao século XIX a fim de demonstrar como a leitura machadiana do seu século, feita através de um olhar extremamente crítico e irônico, condiz com a leitura dos dias atuais feita por Bianchi.

O primeiro *flash* do filme leva-nos a 13 de outubro de 1799, quando uma expedição de capitães-do-mato captura escravos na zona rural do Rio de Janeiro e toma posse de um dos escravos de dona Joana – uma negra alforriada – que havia comprado para si alguns escravos que pudessem lhe ajudar na manutenção de sua pequena propriedade. Diante da lapidação do seu patrimônio, ela forma uma comitiva e parte em direção à casa do mandante da expedição e o chama de "branco ladrão". É presa, acusada de racismo, sendo sua fiança estabelecida em 15 mil réis.

O que nos chamou a atenção aqui é o fato desta negra alforriada ter comprado para si escravos que a servissem. Podemos ver, nesta passagem, uma aproximação com o personagem Prudêncio, do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que, quando jovem, servia de cavalo ao "menino-diabo" que o chicoteava a fim de que o cativo "cavalgasse" com mais ligeireza pela propriedade da família. Anos depois, a Prudêncio é concedida a liberdade. Um certo dia, Brás Cubas vê uma aglomeração em plena praça pública:

> Parei, olhei... justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, – o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.
> – É, sim, nhonhô.
> – Fez-te alguma coisa?
> – É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá em baixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.
> – Está bom, perdoa-lhe, disse eu.
> – Pois não, nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado! (1997, cap. LXVIII.)

Assim, segundo as reflexões do próprio narrador, Prudêncio ia se desfazendo das pancadas que outrora havia recebido, repetindo, assim, a lógica escravista que havia, muito cedo, aprendido. Podemos perceber pelo desfecho do capítulo mencionado como essa lógica da dominação de alguém sobre outrem é transmitida da classe senhorial ao escravos. Nos dizeres de Faoro:

> A liberdade, casada à emancipação econômica, fez de Prudêncio um homem responsável para com a instituição, adotando-a, nas suas normas e valores, interiormente. Deu-lhe, também, o meio de cobrar no degrau inferior, o funcionamento da ordem social, cuja base é a hierarquia. (1974, p. 338)

Sendo assim, Prudêncio, enquanto homem livre, encontrou uma forma de exercer a vingança.

Em entrevista à Revista *Época*, quando interrogado a respeito da personagem liberta que havia comprado para si alguns escravos, Bianchi responde: "ela faz o jogo do sistema".[4] Da mesma forma, Prudêncio também.

Nos dizeres do narrador machadiano, no conto em questão, "a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco e alguma vez o cruel". Em *Quanto vale ou é por quilo?*, fica explícito que esta tentativa de ordenação social, realizada pelas ONGs, através do amparo social, ou "filantropia artificial",[5] como aponta Machado de Assis, tem como objetivo o lucro. Ao retratar a exploração da miséria e dos miseráveis feita pelo Terceiro Setor, Bianchi tem como objetivo promover reflexões a respeito de uma nova configuração da exploração do homem pelo homem.

De volta ao filme, Candinho vê-se pressionado para conseguir um emprego e aceita assassinar dois jovens a mando de um pequeno comerciante. Os dois jovens são executados em um lote vago. Ele é agora um *remake* do capitão-do-mato, do período escravocrata.

A cena seguinte é composta de acordo com a narrativa de "Pai contra mãe": Arminda é capturada pelo capitão-do-mato, cuja ofício era

---

[4] Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT961935-1655-1,00.html>. Acesso em: 6 set. 2006.

[5] Em várias textos do escritor há uma crítica à atitude filantrópica que tem como objetivo a promoção individual, os holofotes da fama, ou, até mesmo, o interesse econômico. Um deles é a crônica de 15 de junho de 1877, em que o autor faz referência à Bíblia, através da metáfora da mão direita e da mão esquerda, para dizer que a verdadeira caridade deve permanecer anônima. Em outra crônica, de 23 de novembro de 1885, no qual critica o Fundo de Emancipação dos cativos, Machado faz uso da diferença entre "filantropia real" e "filantropia artificial".

manter "a lei e a propriedade, por isso tinha uma nobreza própria", e cuja função era "por ordem na desordem" (1997, p. 659).

De volta ao século XX, Candinho é contratado para matar Arminda, pois esta havia denunciado na imprensa o roubo do dinheiro público – o famoso caixa dois – realizado pela ONG Stiner, Empreendimentos Assistenciais. Cândido Neves, personagem do filme, aborda Arminda quando esta entra em casa, a joga no chão e ela, em estado de choque, em silêncio, não consegue suplicar pela sua vida. Ele executa Arminda, grávida, com dois tiros no peito. Depois, volta para casa e dá a 'boa nova' à família: havia conseguido um emprego, na ONG mencionada. O trabalho novo era advindo de uma troca de favores, uma possível retribuição ao serviço que havia realizado: silenciar a voz daquela que denunciava o esquema por detrás da filantropia de fachada, não mais com a máscara de folha-de-flandres, mas com a morte.

Além deste final, bastante fiel ao texto machadiano, Bianchi nos apresenta um outro. Neste, Arminda se rende à lógica da luta de todos contra todos e propõe a Candinho que eles dividam entre eles o dinheiro advindo de recursos não contabilizados pela Stiner, e que formem uma Central de seqüestros, a fim de redistribuir a renda concentrada na mão de poucos.

A idéia do seqüestro como redistribuição de renda aparece no filme com o personagem interpretado pelo ator Lázaro Ramos, um jovem pobre, que se encontra preso pelos crimes que já havia cometido. A certa altura, ele suborna alguns elementos do sistema prisional e consegue a liberdade. Então arquiteta o seqüestro do empresário Marco Aurélio Silveira, dono da ONG Stiner. Ele e seus comparsas executam a ação e recebem 250.000 dólares. Uma das cenas mais marcantes do filme ocorre quando o personagem interpretado por Lázaro Ramos encontra-se numa cela, amontoado junto com outros homens, quando, com o rosto entre as grades de ferro, conclui:

> Esse é o nosso navio negreiro. Dizem que a viagem era bem assim, só que ela só durava dois meses e o principal: o navio ia terminar em algum lugar. Na escravidão a gente era tudo máquina, tudo máquina. Eles pagavam o combustível para que a gente tivesse saúde para trabalhar de graça para eles. Agora não! A gente é escravo sem dono. Cada um aqui custa 700 'paus' para o governo, por mês. Isso é mais do que três salários mínimos. Isso diz

> alguma coisa sobre este país. O que vale é ter liberdade para consumir: essa é a verdadeira verdade da democracia.

É possível associarmos a passagem acima ao pensamento social machadiano. Em várias passagens de sua obra, o escritor tece uma crítica à situação em que se encontrariam os escravos após ser concedida a eles a liberdade. Sem dinheiro, sem pão e sem trabalho, estariam entregues à lógica cruel da luta pela sobrevivência. Não é à toa que Pancrácio, personagem da crônica de 19 de maio de 1888, prefere permanecer à casa do seu senhor, em troca de pequeno ordenado, depois de receber em mãos a sua carta de alforria. E mesmo livre, continua a aceitar os petelecos deferidos pelos senhor, que os explica: "sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos." (1990, p. 63)

As críticas de Machado de Assis à instituição escravagista estão presentes ao longo de sua obra, a fim de sistematizá-las é preciso catar "o mínimo e o escondido". A visão além de seu tempo, permitiu ao escritor vislumbrar a pobreza e a miséria a que estariam submetidos os escravos libertos sem nenhum tipo de aparato social. Nos dizeres de Faoro: "somente ele, isolado na multidão que aclama, ousou manifestar a inanidade do 13 de maio. Livre o escravo, estará na rua, sem empregou, ou receberá do senhor a esmola do salário, em troca de igual trabalho, com as antigas pancadas e injúrias" (1974, p. 327).

Já nos dizeres de Chalhoub, ao analisar a referida crônica, se o liberto continua dependente e incapaz de gerir a si mesmo, " a abolição torna-se um não-fato do ponto de vista das relações sociais"(1990, p. 95). Para tanto, Machado constata que: "também se muda de roupa sem se trocar de pele" (1997, p. 1031).

De acordo com a transcrição aqui realizada da referida cena do filme, o navio negreiro atual é a prisão. Lá se encontra uma população carcerária cuja maioria é negra, que segue numa viagem sem fim, sem perspectivas.

No livro intitulado *Visões da liberdade*: *uma história das últimas décadas da escravidão na corte*, Chalhoub, a partir de pesquisas realizadas no Arquivo Público, tece a história e o desejo de liberdade de vários cativos. Para alguns o desejo de permanecer na casa dos senhores e não serem levados para as lavouras de café, era pura manifestação de liberdade; para um outro cativo, continuar a transitar pelas ruas sem o

acompanhamento do senhor, seu dono, era a mais pura manifestação de liberdade; já outra escrava, procurou defender-se, na justiça, das pancadas que recebia de sua senhora. Hoje, conforme sintetiza o personagem do filme: a única liberdade vislumbrada é a liberdade de consumo.

Tinha razão o narrador machadiano quando, ironicamente, proferiu: "a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco e alguma vez o cruel" (1997, p. 659)

Referências

BIANCHI, Sérgio. Entrevista concedida a Ana Aranha e Eduardo Cléber. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993, EPT961935-1655-1,00.html>. Acesso em: 6 set. 2006.

BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio de Janeiro: Simões, 1957

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade*: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema:* da semiótica à tradição cultural. Ouro Preto/MG: Editora da UFOP, 1999.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema*: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

FAORO, Riamundo. *Machado de Assis*: a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Companhia Nacional, 1974.

GLEDSON, John. *Machado de Assis:* ficção e história. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Pai contra mãe". In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Crônica de 19 de maio de 1889. *Bons dias!* Org. John Gledson. São Paulo: HUCITEC, 1990.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *Machado de Assis, desconhecido*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957

MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (estudo crítico e biográfico). São Paulo: Editora Nacional, 1936.

PROENÇA FILHO, Domício. O negro e a literatura brasileira. In *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v.49, n 1-4, jan.-dez.de 1998.

God de *Doctorow*

Eliza Dornas
Aluna de Mestrado – FALE – UFMG
Julio Jeha
UFMG – Orientador

Em *City of God*, Doctorow desenvolve a narrativa principal usando um discurso fragmentado composto por outras narrativas que, embora interligadas, são interdependentes; e apesar de ficcionais, inspiram-se na "vida real" (DOCTOROW, 2001, p.51).[1] O narrador-personagem, Everett, faz o elo entre os vários personagens e suas respectivas histórias que estão também relacionadas por uma série de ações malignas. Na maioria dos casos, há um paradoxo porque as ações malignas são discutidas como absurdas e ao mesmo tempo aceitas. Não há tentativa de combatê-las, desfazê-las ou mesmo manifestar qualquer tipo de reação contra elas.

A história do ex-repórter do *Times* é uma entre as várias histórias secundárias narradas por Everett. Nessa história, as ações analisadas não são aparentemente percebidas como malignas pelos personagens, sendo assim normalizadas. A história mostra como as pessoas vêem e lidam com o mal: os jornais o noticiam diariamente, as pessoas lêem sobre ele todos os dias e continuam suas vidas como se essas ações malignas fossem normais, ou como se a publicação lhes conferisse o caráter de normalidade.

Para que se possa identificar uma ação maligna, alguns elementos devem ser considerados. O primeiro deles é o agente. Segundo, é preciso que haja a desumanização da vítima, isto é, a vitima deve ser tratada como um objeto. O terceiro é a intenção do agente em realizar uma ação maligna. Entretanto, quando a intenção do agente não é causar o mal, e sim causar o bem, seja até mesmo para proteger de alguém, mas o resultado da ação é maligno porque houve desumanização, a ação será considerada maligna. Finalmente, para que todos esses elementos possam interagir, é necessário que as pessoas envolvidas na ação pertençam ao mesmo grupo e sigam uma mesma realidade moral.

---

[1] As citações do romance, *City of God* de E. L. Doctorow, são de minha autoria.

Immanuel Kant (1952) vê os conceitos de bem e mal relacionados aos princípios de moral e humanidade. Ele define humanidade como o propósito de existência que limita nossas ações; isto é, nossas ações devem ser guiadas pelos limites de nossa própria humanidade e a dos outros e pelo prazer que surge da idéia da existência de uma coisa (KANT, 1952, p.298). Em outras palavras, o prazer em fazer algo ou na existência de algo guia os seres humanos, que estão sempre buscando a felicidade. O sentimento de prazer que acompanha os humanos ao longo de suas vidas e sobre o qual eles têm consciência é a felicidade. Com base nessa idéia, Kant define o princípio do amor próprio e o princípio da moral que guiam as ações humanas. O primeiro guia em uma certa direção com o propósito de encontrar felicidade. O último é um imperativo que comanda o homem e restringe suas ações. A diferença entre os dois princípios é que o primeiro apenas aconselha, enquanto o último comanda (KANT, 1952, p.305). Esses princípios possibilitam que os seres racionais vivam diferentemente dos irracionais porque orientam os seres humanos a controlarem seus instintos, permitindo que vivam em comunidade, respeitando uns aos outros. Esses princípios constituem o que se chama de humanidade dos seres racionais.

Com base nesses dois princípios e na noção de humanidade derivada deles, ações malignas são aquelas em que o agente ignora o princípio da moral, tendo como seu objetivo principal a violação da humanidade de outrem, isto é, guiado pelo princípio do amor próprio, o agente desrespeita o princípio da moral e visa à violação da humanidade de uma outra pessoa. Kant concebe os conceitos de bem e mal determinados pela lei moral e não como conceitos naturais; para ele, nada é verdadeira ou essencialmente bom ou mau. Uma vez estabelecida, a lei moral determina o que é bom ou mau. Assim, ações malignas ou boas são relativas e dependem do ponto de vista ou da posição de uma pessoa na sociedade e da lei moral que define essa sociedade.

Em *Genealogy of Morals* (1966), Friedrich Nietzsche afirma que bem e mal são conceitos estabelecidos pelo homem que mudam de acordo com o ponto de vista, tempo e conveniência. Ele acredita que os homens nascem predeterminados para serem fortes ou fracos, e os conceitos de bem e mal variam de acordo com a força ou fraqueza de alguém. Salienta que o conceito de bem foi estabelecido pela classe alta, os nobres e poderosos, em oposição à classe baixa, os plebeus. Desse modo, "bem" não é usado para se referir àqueles que fizeram boas coisas

ou para quem coisas boas foram feitas; bem se refere a um certo grupo de pessoas que detêm o poder (econômico e político) e que decidiram rotular a si mesmos e seus feitos como "bons". Com base nessa idéia, Nietzsche desenvolve seus conceitos de bem e mal. Primeiro, ressalta que a classe nobre e forte segue a sua própria moral da maneira mais conveniente para se manter no poder, e define bem e mal também da maneira que mais convém aos seus interesses: os fortes são bons.

Nietzsche afirma que o homem nasce fraco ou forte e isso não pode mudar; para ele, não há evolução, ninguém se torna algo diferente do que nasceu para ser. Acredita que a moral é criação humana e se constitui de leis sociais que podem ser boas ou não, mas o que realmente importa é a natureza interior de cada ser humano, que deve ser respeitada acima de tudo. Suas idéias soam deterministas, pois, acredita que se o homem nasce fraco, não pode se tornar forte e vice-versa. Não se pode contrariar a sua própria natureza.

Existe certamente uma oposição entre fortes e fracos que diz respeito ao poder, mas o homem é mais que somente natureza, ele tem consciência, capacidade de racionalizar, é um ser social e, devido a isso, necessita seguir certas regras. A natureza deve ser controlada pela sociedade para que a própria sociedade seja possível. A moral e os valores morais dependem da posição que se ocupa na sociedade, e essa posição será determinada não apenas pela natureza, mas também pelos valores morais de cada pessoa. A realidade moral é o constante diálogo entre o princípio do amor próprio e o princípio da moral.

Nietzsche, apesar de contraditório e, por vezes, vago sobre o conceito de mal, apresenta uma definição sobre o assunto no início de *Anti-Christ* (1999). Ele caracteriza o bem como tudo aquilo que aumenta o desejo de poder, o poder em si no homem, e o mal como tudo aquilo que vem da fraqueza (NIETZCHE, 1999, p.22). Em seguida, afirma que qualquer forma de antinatureza é maldosa, ou seja, não se deve agir de forma contrária a sua natureza, se alguém nasce forte, deve agir de acordo com a sua força; e, se alguém nasce fraco, não pode agir de outra forma, se não conforme a sua natureza fraca.

A desumanização está diretamente relacionada à fraqueza, pois se alguém tiver sua condição de ser humano diminuída, essa pessoa é fraca ou se tornou fraca. Em outras palavras, se alguém for destituído de seu valor humano, esse alguém não tem força para lutar contra essa situação e impedi-la de acontecer, ou não está consciente deste fato, ou ainda, não percebeu o que estava acontecendo até que fosse tarde demais

para evitar. Em qualquer dos casos, a pessoa é desumanizada em razão dessa fraqueza e, portanto, o mal foi feito.

Além da moral e do agente, a existência de uma vítima é também imprescindível para que uma ação seja reconhecida como maligna, ação essa que deve sempre ser realizada contra alguém ocasionando a desumanização desse ser. A percepção da vítima sobre a ação não é importante para que a mesma seja caracterizada como maligna. Há casos em que a vítima não se sente violada, mas a violação ocorre, casos em que a vítima é desumanizada e mesmo assim não reconhece a ação como maligna. A reação não é parte de uma ação maligna; pelo contrário, não se espera que a vítima reaja, porque ações malignas são realizadas pelos fortes sobre os fracos, estando implícito que os fracos não possuem força suficiente para reagir, pois, se tivessem, não se tornariam vítimas de tais ações. É importante ressaltar que uma pessoa pode ser fraca em uma situação e forte em outra e que as vítimas são consideradas fracas porque se tornaram vítimas e não porque nasceram assim.

Nos casos em que a vítima não tem a percepção do mal realizado contra ela, ou quando a vítima não sente que foi desumanizada, seja porque se acostumou a ser tratada dessa forma, ou porque não é possível reagir, a ação foi normalizada. Em outras palavras, uma pessoa que nasceu e foi criada sob ações malignas constantes pode não percebê-las como tal. Em situações assim, o mal foi normalizado aos olhos da pessoa. Em suma, a normalização do mal acontece quando a vítima é incapaz de interpretar uma ação que tem todos os aspectos de uma ação maligna como tal porque esse tipo de ação se tornou habitual devido a sua ocorrência constante, ou à impossibilidade de reagir a ela, ou ainda devido a sua institucionalização.

Na história do ex-repórter do *New York Times* que começa repentinamente, o protagonista não tem nome, sendo apresentado como um repórter aposentado do *Times* de carreira medíocre, que nunca escreveu nada realmente importante e nem foi indicado a cargo algum. Um mês após sua aposentadoria, ele sente falta de sua antiga rotina, do jornal, mas ao mesmo tempo, é surpreendido pelo mundo exterior. Ele entende que o jornal não é o mundo, mas serve de mediador entre o que acontece no mundo e as pessoas, é "um simulacro da vida do mundo" (DOCTOROW, 2001, p.185). Aposentado, o ex-repórter encontra-se solto "nas dimensões da realidade não-mediada" (DOCTOROW, 2001, p.185) de uma forma que o torna capaz de ver e sentir o mundo ao invés de apenas ler ou escrevê-lo.

Livre do compromisso formal, o ex-repórter pára de se barbear, deixa o cabelo crescer e sai nas ruas como um louco, observando as pessoas em suas vidas reais. Embora tente se livrar das regras que o guiaram durante toda a vida, sente falta da rotina. Quando começa a pensar em sua ex-mulher, percebe que é hora de mudar sua vida e esquematiza um plano de ação que acaba por se tornar uma motivação para continuar vivendo.

Com a sua experiência, sabe que os jornais contam histórias que nunca são terminadas e que estão sempre sendo substituídas por outras histórias que também não são terminadas. Pensa sobre o fato de que muitas pessoas serão julgadas e punidas, muitas outras morrerão e terão seus obituários escritos. Entretanto, há alguns obituários que são mais importantes que outros. Pensa em pessoas como Hitler e Stalin cujas mortes os salvaram de qualquer punição possível e questiona o fato de que seus crimes nunca serão punidos. Por essa razão, decide terminar as histórias que não foram encerradas, decide ser o "homem do fechamento", e telefona para seus ex-colegas pedindo reportagens para escolher quais histórias encerrará.

A primeira delas é a história de S.S. Schmitz, o oficial responsável pelo gueto Kovno durante a Segunda Guerra Mundial. Para cumprir essa primeira missão, o ex-repórter vai a Cincinnati, instala-se em um hotel, aluga um carro com o qual anda pela cidade para se familiarizar com o lugar e as pessoas. Decide comprar uma bicicleta porque não consegue observar as coisas de dentro do carro. Em seu primeiro dia de ciclista observador, atropela um homem, matando-o. Assustado, foge, livra-se da bicicleta e volta para Nova York. Durante o vôo de volta, ao ler o jornal, depara-se com a notícia do homem que morreu atropelado por um ciclista. Uma testemunha do acidente não consegue dar descrições exatas, por isso acredita que ninguém conseguirá saber que ele é o assassino de S.S. Schmitz, sua vítima cuja identidade é revelada pelo jornal.

O ex-repórter é agora um assassino e sente-se orgulhoso de si mesmo, começa a freqüentar uma academia de ginástica e a namorar. Agora está mudado e não interromperá seu plano. O próximo de sua lista é um comandante reformado do esquadrão da morte da Guatemala que possui um restaurante no Queens. Ele visita o restaurante três vezes para se familiarizar com o lugar e com sua vítima. Na terceira vez, dois homens e o comandante o abordam porque o consideraram suspeito. Ele diz que é o anjo vingador e começam a brigar. Durante a briga, ele cospe

no coronel que cai da cadeira onde estava sentado e bate a cabeça no chão. O ex-repórter foge. Na manhã seguinte, ao ler o *Times,* descobre que o coronel está morto. Assim termina a história do ex-repórter.

O ex-repórter é um homem comum, com uma vida comum, que de repente decide encerrar histórias publicadas em jornais. Ele não decide encerrar qualquer história, mas escolhe histórias de pessoas que deveriam ter sido punidas por seus crimes e não o foram. As duas histórias que encerra são histórias de dois homens que mataram pessoas inocentes em prol de seus países. O primeiro, Schmitz, foi um oficial nazista responsável pelas execuções em massa dos judeus do gueto Kovno, seguindo ordens dos altos poderes do Nazismo. O segundo homem era Guillermo, o comandante do esquadrão da morte da Guatemala, que acreditava estar matando a classe intelectual de seu país enquanto assassinava camponeses.

O ex-repórter realiza ações malignas intencionalmente, escolhendo essas duas histórias dentre outras porque acha que as pessoas devem ser punidas por seus crimes em uma civilização como essa, "inspirada por Deus" (DOCTOROW, 2001, p.186). Quando o ex-repórter escolhe punir esses homens por suas ações, ele também está realizando ações malignas e sua motivação é igual à de suas vítimas, tornar o mundo melhor. Em sua opinião, está fazendo o bem ao puni-los. Ele se esconde, foge para não ser identificado, pois sabe que o que está fazendo é considerado crime pela sociedade. Em outras palavras, o ex-repórter sabe que está punindo agentes de ações malignas – e essa é a razão pela qual os está punindo – mas ao fazê-lo, comporta-se da mesma forma que suas vítimas se comportaram no passado. Ele também é um agente do mal que justifica suas ações dizendo ser para o bem da sociedade.

As ações malignas nessa história são normalizadas. Os dois assassinatos do ex-repórter, ainda que acidentais; o extermínio dos Judeus sob o comando de Schmitz em Kovno; e o assassinato dos camponeses comandado por Guillermo. Esses três homens sabem exatamente o que estão fazendo e mesmo assim o fazem. As ações de Schmitz e Guillermo são consideradas aqui apenas como motivação para as ações do ex-repórter. Essas ações podem ser consideradas malignas porque há agentes que têm a intenção de agir da maneira como agiram; há vítimas que são desumanizadas, e há uma realidade moral que considera tais ações como más.

Embora matar Schmitz fizesse parte dos planos do repórter desde o início, a morte acaba acontecendo acidentalmente. Ele não sabe que o senhor que atropela era Schmitz e não o atropela de propósito.

No entanto, essa ação ainda pode ser considerada maligna, pois essa era sua intenção desde o início e, quando lê no jornal sobre sua vítima, sente que, acidentalmente, fizera aquilo por que tinha viajado. No caso de Guillermo, ele está mais determinado e encontra uma vítima pronta para se defender, mas não se sente intimidado e confronta os três homens.

Nas duas situações, o ex-repórter tinha a intenção de fazer o mal, ele desumaniza suas vítimas porque acha que pode decidir sobre suas vidas. E, apesar de ter a intenção de fazer o bem para a sociedade, reconhece que suas ações não respeitam o princípio da moral porque o grupo em que vive considera o assassinato um crime. Além disso, ele desrespeita o princípio do amor próprio dos dois comandantes a partir do momento em que não os deixa buscar a própria felicidade. O ex-repórter é guiado exclusivamente por seu princípio do amor próprio o que o faz sentir-se orgulhoso, vivo, até mesmo feliz, executando a tarefa a que se propôs.

Com base na perspectiva Kantiana, pode-se dizer que o ex-repórter fez o mal, mas, apesar de desrespeitar os dois princípios básicos, ele acredita estar fazendo algo bom para o mundo. Assim, justifica suas ações malignas e se torna igual a suas vítimas. Entretanto, de uma perspectiva nietzscheana, os três homens não podem ser considerados maus, pois se mataram aquelas pessoas é porque acreditavam que deviam agir dessa maneira. Em outras palavras, obedeceram as suas naturezas fortes, usaram seu poder e, portanto, não podem ser considerados maus. O mal estaria em não obedecer a sua natureza. Contudo, é impossível concordar com isso; é impossível dizer que o mal não foi feito e não é razoável pensar que os agentes estavam apenas seguindo sua natureza, seu instinto, porque, se assim for, torna-se forçoso reconhecer que os agentes não são responsáveis pelos crimes cometidos. Aceitar essa idéia é reconhecer que o homem não tem razão para controlar seus instintos. Seria abdicar da crença no homem como ser racional, característica que o diferencia dos outros animais e que torna possível a vida em sociedade. Assim, a perspectiva nietzscheana não se presta a entender o mal e a sua normalização nesse caso. Os três agentes em questão têm a percepção da realidade moral do grupo em que vivem, sabem exatamente o que fizeram, e sabem qual é a percepção do grupo em relação a suas ações e, mesmo assim, fizeram o mal. Não se pode dizer, contudo, que são pessoas boas ou más. São simplesmente pessoas que fizeram o mal em certas circunstâncias e podem ter feito o bem em outras.

Considerando as ações malignas efetuadas pelo ex-repórter, pode-se dizer que houve a normalização das mesmas, mas não por parte das vítimas ou do agente. A primeira vítima não tem tempo sequer para perceber que será assassinada e, na verdade, o assassinato não ocorre, pois sua morte, embora desejada pelo repórter, é acidental. A segunda tenta reagir e não acredita que o "anjo vingador" realmente conseguirá matá-la. As ações se tornam normais quando os jornais publicam essas histórias. O mundo real é traduzido para o mundo da mídia. O ex-repórter, que está fora da realidade mediada, que começou a ter acesso à vida real, somente consegue saber qual foi o resultado de suas ações pelos jornais, o simulacro da vida não mediada. O ato de publicar tais histórias torna-as algo normal, cotidiano, as pessoas lêem e viram as páginas para ler as próximas notícias. A mídia normaliza as ações malignas que as pessoas estão tão acostumadas a ver em sua vida cotidiana. De tão repetitiva, o mal noticiado já não choca, sequer assusta.

A mídia, nesse caso o jornal, publica uma história tirada da vida real. Quando os leitores têm acesso a essa história, ela já se tornou parte do simulacro da vida real e parece normal porque esses mesmos leitores lêem histórias como essa todos os dias. De alguma forma, as pessoas começaram a aceitar o mal e as ações malignas como parte de suas vidas. Apesar de considerar o assassinato como uma ação maligna e um crime grave de acordo com sua realidade moral, a sociedade parece ter se tornado apática diante disso, tendo como conseqüência a normalização do mal. A mídia funciona como um instrumento para a institucionalização dessas ações, o que faz com que elas pareçam normais, e talvez até mesmo aceitáveis.

Referências

DOCTOROW, E. L. *City of God*. New York: Plume, 2001.

KANT, Immanuel. *The Critique of Practical Reason*. Trad. Thomas K. Abbott. *The Great Books of the Western World*. Chicago: U. of Chicago P., 1952. v.42.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Antichrist*. Trad. H. L. Mencken. Tucson: Sharp, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogy of Morals*. Trad. Walter Kaufmann e R. J. Hollingdale. New York: Vintage, 1966.

Graciliano Ramos: o estilo como assinatura

Érica de Lima Melo Garcia
UFMG

Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria*, procura reabilitar dois conceitos, autor e estilo (entre vários outros, aliás), depois que foram banidos da cena principal dos estudos literários: o primeiro, pelas repercussões do *New Criticism* americano, do formalismo russo e do estruturalismo francês (COMPAGNON, 2003, p.47); o segundo, pelo cientificismo da lingüística (Ibidem, p.176). Quanto ao autor, diz-nos Compagnon: "sob o nome de intenção em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto" (Ibidem, p. 47). Quanto ao estilo, lembra-nos que: "está longe de ser um conceito puro, é uma noção complexa, rica, ambígua, múltipla" (Ibidem, p. 173) e que, de todas as acepções que acumulou ao longo dos tempos, "só o estilo como norma, prescrição ou cânone vai mal e não foi reabilitado" (Ibidem, p. 194). Para o momento, tomemos a noção de intenção do autor como "coerência", "assinatura", "uma rede de pequenos traços distintivos, um sistema de detalhes [ ] – repetições, diferenças, paralelismos – tornando possível uma identificação ou uma atribuição" (Ibidem, p. 78-79). Tomemos, igualmente, o estilo como "um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) um autor" (Ibidem, p.194). Desta forma, um conceito aponta para o outro, imbricam-se.

Compagnon opta por abordar a relação do texto com a língua sob o nome de estilo. Em Graciliano Ramos, parece-me mais apropriado dizer que sob o nome de estilo tratamos da relação do sujeito (escritor) com a língua. Para Compagnon, "entre a língua e a literatura, o estilo figura como um meio-termo" (Ibidem, p.165). Em Graciliano, entre a língua e a literatura está o sujeito, e o estilo é sua resposta pessoal, sua linguagem literária singular.

O estilo é uma imagem? "[...] como é que vemos o estilo? Qual a imagem do estilo que me molesta, qual aquela que desejo?", pergunta-nos Barthes, em "O estilo e sua imagem". A imagem do estilo revela-nos

a imagem da linguagem literária, da própria literatura, enfim. O estilo de um autor nos dá uma imagem dele, uma visão. "Visão de Graciliano" nos diz Otto Maria Carpeaux:

> A "mestria singular" do romancista Graciliano Ramos reside no seu estilo. Para salvar esta frase da apreciação "lugar-comum" é apenas preciso definir o que é estilo: escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal: pessoal, no caso, "à maneira de Graciliano Ramos". Estilo é escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver. Vamos ver o que Graciliano Ramos escolhe (CARPEAUX, 1943, p. 339).

Sem dúvida, estilo em Graciliano Ramos é "escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver". E aquilo que sobrevive, persiste, insiste e desloca-se compõe sua assinatura indelével. "As mesmas vinte palavras girando em redor do sol que as limpa do que não é faca", poetiza João Cabral de Melo Neto. Assinatura, marca pessoal, constituição de um nome e de um lugar de enunciação: de escritor, de intelectual. Escolha estética em Graciliano Ramos é escolha ética. Sua literatura é daqueles únicos lugares "em que podem respirar certos seres desclassificados". Lugar, espaço de retorno do que foi recalcado "pelo poder dominante", seu texto "torna visível a violência contra os excluídos, então revelados em sua alteridade e desolação" (MIRANDA, 2004, p.10). E em sua ética literária não há espaço para a *belle letre*, o estilo como ornamento, o Autor-Deus, a história triunfante dos "homens gordos [e barbudos] do primado espiritual" (Ibidem, p.11). Isso não deve sobreviver.

É ainda Carpeaux que nos guia nesta visão de Graciliano:

> É um clássico. Mas — contradição enigmática — é um clássico experimentador. A estréia excepcionalmente tardia, com mais de quarenta anos de idade, deve ter sido precedida de vagarosos preparativos de um experimentador, e mesmo depois continuou sempre a experimentar. O nosso amigo comum Aurélio Buarque de Hollanda chamou-me a atenção para a circunstância de representar cada uma das obras de Graciliano Ramos um tipo diferente de romance (CARPEAUX, 1943, p. 341).

Essa experimentação e a singularidade de cada obra são também marcas de seu estilo, de sua assinatura, como também o sistemático e quase obsessivo trabalho de corte e revisão de seus textos. Graciliano busca "a solução de um problema vital" (CARPEAUX, 1943, p.341): "o que deve perecer e o que deve sobreviver". Pensando, com Barthes, no estilo literário como uma das linguagens escritas da frase, ou seja, uma linguagem determinada pela frase e suas exigências, dentre as quais a limpeza, compreendemos essa busca incessante do autor alagoano.

> [...] por sua finitude, por sua limpeza, a frase se declara escrita, a caminho de seu estado literário; a frase é já, em si, um objeto estilístico: a ausência de rebarba, na qual ela se realiza, é, de certo modo, o primeiro critério do estilo; vemos isso por dois valores propriamente estilísticos: a simplicidade e o cunho; ambos são efeitos de limpeza [...]. A frase, [na sua] limpeza, mostra-se-me, pois, como a determinação fundamental da escrita (BARTHES, 2004, p.155).

Mas, esse traço genérico do estilo literário, ser linguagem da frase, "que o liga ao gênero do escrito", ainda "não o distingue de seus vizinhos" (Ibidem, p. 155). O que caracteriza a linguagem literária, o estilo literário? Barthes afirma que "o que primeiro é preciso captar não é o idioleto de um autor, mas o de uma instituição (a literatura)". Parece ser isso que Graciliano persegue, reinventando o romance a cada nova obra. Escrever, para Graciliano, é também, assim como definiu Barthes, "deixar vir a si [ ] modelos[1] e transformá-los" (Ibidem, p.156). Como bem observou Antonio Candido, "Graciliano não se repetia tecnicamente; para ele uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada" (CANDIDO, 1992, p.86). Sua obra apresenta uma "unidade na diversidade": o autor consegue "nos conduzir discretamente a esferas bastante várias da humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever" (Ibidem, p.13). Eis a paradoxal riqueza de sua obra, variada e "relativamente parca". Para Candido, Graciliano foi esgotando

[1] Barthes não utiliza o termo modelo no sentido filológico. Não está tratando de fontes, mas, nas suas próprias palavras, de "*patterns* sintagmáticos, fragmentos típicos de frases, fórmulas, se quiserem, cuja origem é inidentificável, mas que fazem parte de uma memória coletiva da literatura" (BARTHES, 2004, p. 156).

os "filões" da literatura, passando "da invenção ao testemunho", da ficção à confissão (Ibidem, p.86).

Até agora, então, algumas imagens de Graciliano, de seu estilo: conciso, enxuto, mas rico; inovador, mas que apresenta "certos temas" e "modos de escrever" que persistem. Presentes em todos os seus escritos, desde o primeiro conto aos onze anos, passando pelas crônicas da juventude, romances, cartas e até nos famosos relatórios de administração pública, essas marcas revelam um autor para quem a linguagem nunca foi mero instrumento. Em seus exercícios de linguagem, Graciliano recupera a ligação da palavra com o *pathos*, em sua busca por compreender os "subterrâneos" do homem. No percurso de sua obra/vida progride "no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir" (Ibidem, p. 13). Estilo em Graciliano é também modo de ser e de agir.

Cabe ainda falar da poética do autor. Uma "tríplice poética da memória", como assim a chama Cláudio Leitão, cujos aspectos básicos são "a hesitação do narrador, o estado líquido do passado e a autonomia da escrita sobre o documental" (LEITÃO, 2003, p. 43). Esta última, principalmente, compondo o que Wander Melo Miranda chama de "química paradoxal da obra de Graciliano Ramos", na qual " a aderência textual à vida concreta é acompanhada da superação de seus limites autobiográficos ou referenciais" (MIRANDA, 2004, p.9). Mesmo quando esses limites referenciais vêm da literatura, da língua ou da vida — "Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a delegacia de ordem política e social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer" (Ibidem, p. 13).

Uma última imagem ainda, criada por Otto Maria Carpeaux, que fique como síntese do estilo, da assinatura de Graciliano Ramos:

> É muito meticuloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases-feitas, a eloqüência tendenciosa. Seria capaz de eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial (CARPEAUX, 1943, p.339).

Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004.

A dilatação do prazo comunicativo: metáfora, erotismo e subversão em Adélia Prado

Evaldo Balbino
Professor Substituto na Faculdade de Educação da UFMG
Faculdade ASA de Brumadinho

"Eu amava o amor", assim inicia-se um dos poemas de Adélia Prado, que se intitula "A transladação do corpo". Espera-se, a partir deste primeiro verso, um discurso amoroso como aqueles que são recorrentes em boa parte da obra da poeta mineira. O poema de que trato, no entanto, vai dizer de outra questão. Não fará um canto à vivência plena do amor, pelo menos não diretamente, mas sim vai denunciar os equívocos de uma repressão, de ensinamentos / doutrinas que foram apregoados para aprisionar o corpo e suas manifestações amorosas. Fiquemos com a voz poética que já diz tudo:

A transladação do corpo

Eu amava o amor
e esperava-o sob árvores,
virgem entre lírios. Não prevariquei.
Hoje percebo em que fogueira equívoca
padeci meus tormentos.
A mesma em que padeceram
as mulheres duras que me precederam.
E não eram demônios o que me punha um halo
e provocava o furor de minha mãe.
Minha mãe morta,
minha pobre mãe,
tal qual mortalha seu vestido de noiva
e nem era preciso ser tão pálida
e nem salvava ser tão comedida.
Foi tudo um erro, cinza
o que se apregoou como um tesouro.
O que tinha na caixa era nada.
A alma, sim, era turva
e ninguém via.[1]

[1] PRADO. O pelicano. In: PRADO, 2001, p. 319.

Assim como "transladação" é o ato ou efeito de transladar – transportar de um lugar para outro, levar, mudar –, o que faz aqui a voz poética é transladar o corpo, libertá-lo do estado de espera e virgindade em que se encontrava e dar-lhe a possibilidade de expressão, permitindo-lhe falar desde um outro lugar, que não o dos limites impostos; retirá-lo de uma existência em que ele não prevaricava, não transgredia a moral e os bons costumes. O desejo manifesto é o de superar o espaço que a tradição lhe construiu e lhe impôs. A imagem da "virgem entre lírios sob árvores" remonta a uma das duas possibilidades permitidas à mulher pelos valores androcêntricos. Aqui não se trata da Eva bíblica, nem das bruxas voltadas para o mal, nem da mulher fatal que levava os homens para o abismo do pecado. A virgem entre lírios é a metáfora de um certo sonho que quase todos os homens já alimentaram e / ou alimentam; é a mulher ideal, perfeita para ser amada sob o teto do matrimônio, esperando pelo amor que chegará para agir sobre ela. A palavra "mãe", no contexto religioso de *O pelicano*, livro de Adélia em que se insere o poema em análise, remete-nos não apenas à mãe biológica, mas também à mãe de Deus.

A imagem dos lírios, além de sugerir virgindade, aponta também para um abandono erótico, no sentido de um doar-se à contemplação daquela beleza que o próprio Cristo apontou aos olhos dos seus discípulos: "Observai os lírios; eles não fiam, nem tecem. Eu, contudo, vos afirmo que nem Salomão, em toda a sua glória, se vestiu como qualquer deles".[2] Mesmo virgem entre lírios, ali, numa postura de espera, o sujeito do poema já acena para a questão do erótico, do olhar que se decide pela contemplação da beleza a que ele deseja entregar-se.

A referida transladação dá-se com a aquisição de uma consciência, o "hoje percebo em que fogueira equívoca / padeci meus tormentos". Essa mesma fogueira, continua o lamento / denúncia, em que também padeceram "as mulheres duras que me precederam". Interessante a inversão que Adélia faz nesses dois versos: se, por um lado, as doutrinas apregoadas falam de um tormento a ser padecido na fogueira do inferno, neste poema, por outro lado, o mundo satânico da condenação também é transladado. A fogueira não é o inferno que as imprecações religiosas prometem; ela é erigida aqui mesmo na terra, numa sociedade cuja cultura impõe limites e padecimentos ao indivíduo, principalmente à mulher, como a história nos tem demonstrado. A adquirida consciência isenta os demônios das tantas

[2] LUCAS, 12:27.

culpas a eles atribuídas: "E não eram demônios o que me punha um halo / e provocava o furor de minha mãe", pois tudo era um agir sob valores introjetados, valores que exigiam controle, comedimento, recato – uma vida austera figurada pela imagem da mãe já morta, da "pálida", "comedida" e "pobre mãe". Uma austeridade capaz de sufocar os esfuziamentos, capaz de dar a um vestido de noiva ares de mortalha.

Na consciência de que "foi tudo um erro" uma crença assim concebida, de que na "caixa" não havia nenhum "tesouro", mas cinza ou nada, o sujeito poético delata também a vida de aparências que escondia o encardido da alma que "ninguém via". Atentemo-nos para a relação entre "cinza" (que tem duplo significado no poema) e turvação da alma. O que foi sempre apregoado como tesouro é na verdade nada, mas também é aquilo que macula a alma, ou que não lhe permite ser clara e límpida.

A voz que se levanta agora nos diz de um feminino que se distingue das "mulheres duras" que lhe precederam, e principalmente pelo fato de que fala através da literatura, porque, ao fazê-lo, ludibria o silencio em que aquelas, como sua mãe, viveram. "Não terei a serenidade dos retratos / de mulheres que pouco falaram ou comeram", avisa esta mesma voz – podemos dizer – num outro poema, "Terra de Santa Cruz".[3]

É na imagem da mãe cerrada na moldura de um retrato que Adélia vai dizer de uma mulher limitada, da que fala somente com os olhos, da que sonha no seu silêncio:

Fotografia

Quando minha mãe posou
para este que foi seu único retrato,
mal consentiu em ter as têmporas curvas.
Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto
que uma doutrina dura fez contido.
A boca é conspícua,
mas as orelhas se mostram.
O vestido é preto e fechado.
O temor de Deus circunda seu semblante,
como cadeia. Luminosa. Mas cadeia.
Seria um retrato triste
se não visse em seus olhos um jardim.
Não daqui. Mas jardim.[4]

[3] PRADO. Terra de Santa Cruz. In: PRADO, 2001, p. 291.
[4] PRADO. O Coração disparado. In: PRADO, 2001, p. 232.

A conspicuidade da boca remete-nos a duas possíveis leituras: uma boca silenciosa, fechada, ou o seu contrário – uma boca se ofertando, se mostrando. Novamente aqui temos as instâncias do concreto, do religioso e do simbólico na figura da mãe. O texto, com seu título, remete-nos também aos ícones marianos. A posição alinhada em que posou para o retrato faz desta mulher uma fôrma, uma moldura, uma existência engendrada e limitada por uma rígida doutrina que lhe sufoca até mesmo o "desejo de beleza". Boca conspícua, no seu primeiro sentido, e orelhas que se mostram são marcas do ícone de Wladimir, a mulher que fala pouco e escuta muito e que olha – não para o jardim – mas para a beleza divina.[5] Aliás, o poema poderia levar, sem nenhum problema, o título de "Ícone". E mesmo se considerarmos a conspicuidade da boca que se mostra, que se insinua, as orelhas desnudas da mulher denunciam um cabelo preso, recolhido para o alto, recolhido como sua dona com seu vestido preto e fechado e com o temor de Deus, tal uma cadeia, circundando-lhe o semblante. De qualquer modo, portanto, algo nesta mulher no retrato aponta para o comedimento, para as limitações sobre o ser feminino. Existe um desejo não realizado, mas visto nos olhos da que foi retratada – um jardim emerge de suas pupilas: "Não daqui. Mas jardim". O desfrute paradisíaco das delícias – talvez da beleza desejada –, metaforizado pela imagem edênica do jardim, não pode se realizar aqui, mas num outro plano, talvez numa vida de glória espiritual prometida pela "doutrina rígida" e que é sonhada pelos olhos silenciosos da mulher no momento em que posou para o seu "único retrato". Esse jardim, a despeito de situar-se num para além do aqui e agora, não deixa de ser motivo para que se remedie uma certa tristeza deflagrada na fotografia.

É com a força simbólica do poema, portanto, que Adélia faz emergir o desejo fotografado naquelas pupilas; nelas silenciado, mas que passa a murmurar, a dizer algo nos versos agora construídos. Por que falar desse desejo de beleza? Por que, conforme vimos também no poema "A transladação do corpo", demandar uma revisão de doutrinas rígidas e equivocadas? Ora, justamente porque foram essas mesmas doutrinas as que erigiram discursos para a repressão do sujeito, para a prisão dos seus desejos. E certamente o ocidente cristianizado, mais do que nenhuma outra parte do mundo ou outro tempo, é o construtor de uma verdadeira hermenêutica da repressão das forças de Eros, ou seja, do desejo. Este

[5] Cf. SENDLER, 1992, p. 139.

sentimento que implica o humano na sua existência corporal e psíquica foi, e continua sendo de certo modo, motivo de perseguições tanto pela moral religiosa na sua versão oficial, quanto pela burguesa. Trata-se de uma perseguição às manifestações do erótico no humano, a uma existência erótica que, se não fosse borrada como um mal abominável, colocaria em risco, como muitas vezes o fez, os alicerces instituídos em nome de Deus ou de qualquer outro poder constituído. O que antes a Igreja criada oficialmente em Roma, utilizando-se de seus específicos mecanismos, fazia contra os insurgentes do desejo, as instituições atuais, criadas e/ou reforçadas pelos valores burgueses, não deixam também de fazer ao seu modo: constroem um discurso de poder que visa ao controle dos corpos. É Foucault quem desenvolve toda uma discussão sobre o poder disciplinar das novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que atingiram força máxima no início do século XX. Segundo o filósofo e historiador francês, essas instituições – oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e outras – passaram a atuar sobre as populações modernas com seu "poder disciplinar", no intuito de regular, vigiar e governar, primeiramente a espécie humana ou populações inteiras e, em segundo lugar, o indivíduo e o corpo. Isso, sem dúvida alguma, incidiu sobre as identidades individuais, na medida em que disciplinou as relações do sujeito com os outros; e o corpo, o indivíduo na plena expressão do desejo, cada vez mais passou a ser lido pela cultura como algo que devia ser contido, educado pelo sistema.[6] Essas instituições referidas por Foucault somaram-se, no cerceamento das liberdades individuais, à Igreja, que já o vinha fazendo desde longa data.

Tal controle justifica-se porque o corpo, esta "fronteira entre o público e o privado (o histórico e o biográfico, a razão social e as pulsões subjetivas)",[7] pode exigir, nas suas diversas manifestações, toda liberdade que lhe foi negada nas relações sociais. Se o sujeito é podado de expressão nos termos tradicionalmente permitidos para isso, poderá encontrar na performance do próprio corpo o modo de falar e subverter.

Num discurso artístico, tal poder de subversão é significativamente operativo, a partir do momento em que aí a corporeidade pode insurgir-se como uma metáfora de incontrolável força política. Incontrolável porque, como sabemos,

---

[6] Cf. FOUCAULT, 2003; 1998; 1987.

[7] RICHARD, 2002, p. 16.

> a metáfora é um dos recursos privilegiados que dilatam o prazo comunicativo, graças às regiões de opacidade que vão se criando em torno das identificações referenciais. Dessa maneira, vão se ampliando as margens de flutuação do sentido, em torno da "mensagem" da obra, para que permaneça errático e escape, assim, dos dispositivos oficiais de aprisionamento da leitura.[8]

No dizer de Nelly Richard, ao eleger o corpo como material de trabalho artístico, o artista "pretende designar um valor de automodelagem às regiões de experiência da cotidianidade social, bem como produzir interferências críticas nesses cenários de autocensura e micro-repressão para que se desatem novas potencialidades de conduta e conhecimento". A existência corporal, portanto, contagiada pela inobediência da arte, quando esta se constrói com tal comportamento, é alçada ao status de metáfora, podendo promover intervenções críticas em discursos oficiais e conseqüentemente causar / despertar "novas potencialidades de conduta e conhecimento".

Essa dimensão política do erotismo, porque este vem atrelado a um modo de intervenção no e aquisição do conhecimento, "permite que uma gestualidade não codificada pelo discurso social faça aflorar certos extratos de significação reprimida que acedem assim a uma superfície de leitura carnal ressomatizadora da linguagem".[9] Verbalizando-se, e fazendo-o sugestivamente pela arte, o erótico ganha um status de intervenção que possibilita ao sujeito um acesso às micro-políticas de diálogos e tensões com as forças repressivas da cultura.

Hebert Marcuse, no seu clássico *Eros e civilização*, também vai dizer da possibilidade na arte que ainda expressa, "sem transigências, os temores e esperanças da humanidade", de situar-se contra um princípio de realidade predominante, constituindo-se em "absoluta denúncia".[10] É na fantasia, e numa fantasia consubstanciada na estética, que o estudioso encontra as formulações para a possível libertação de um Eros libertador. Retomando alguns conceitos freudianos, o autor defende que a fantasia fala a linguagem do princípio de prazer, da liberdade de expressão, do desejo e gratificação desinibidos. Sem o abandono da função cognitiva

---

[8] RICHARD, 2002, p. 20.
[9] RICHARD, 2002, p. 16-17.
[10] MARCUSE, 1999, p. 102.

da fantasia, visualiza-se nesta a possibilidade de acesso ao proibido, ao não-sancionado. É justamente essa função cognitiva aí detectada que possibilita ao ficcional, construído sobre essa mesma fantasia, intervir no princípio de realidade, desarticulando os mecanismos de repressão. "A arte é, talvez, o mais visível 'retorno do reprimido', não só no indivíduo, mas também no nível histórico-genérico". A imaginação artística modela a "memória inconsciente da libertação que fracassou, da promessa que foi traída".[11]

Marcuse reforça sua defesa da estética como instaladora da "ordem da sensualidade" em oposição à "ordem da razão". Ressalto aqui que, no seu pensamento, a sensualidade não abandona uma certa postura racional, mas vai instaurar uma outra razão, a da diferença, que se oporá àquela razão instituída e dominadora. Apóia-se o autor, em tal defesa, na idéia de que o impulso lúdico da arte – o jogo com a linguagem, poderíamos dizer no caso da literatura – promove uma libertação dos sentidos, o que, "longe de destruir a civilização, dar-lhe-ia uma base mais firme e incentivaria muito as suas potencialidades". Esse incentivo, conclui, dar-se-ia a partir de uma libertação moral e física do homem.[12]

Será que toda manifestação estética, por seu ludismo desencadeado, surtiria sempre esse efeito de libertação humana? Acredito que não faz falta aqui dar exemplos de obras de arte consideradas "autênticas manifestações estéticas" e que, no entanto, reprimem as liberdades humanas em suas diferenças. Basta dizer que, apesar de a ética (conjunto de valores morais e princípios ideológicos) determinar em muitos aspectos a instituição do que determinados grupos consideram como estético – e isso Marcuse obviamente não discute –, o atrelamento da estética à ética (no sentido positivo de um compromisso com as liberdades humanas) é um equívoco. Não é o valor estético que determina o potencial de subversão numa obra artística. Por fim, vincular a fantasia e a arte ao "princípio de prazer", considerando-se este, nos termos marcusianos, como a "libertação para a gratificação e a construção das sociedades humanas", é uma generalização sem fundamentos. Fantasia e arte podem vincular-se a esse potencial de "libertação", mas não necessariamente.

---

[11] MARCUSE, 1999, p. 135.
[12] MARCUSE, 1999, p. 163.

Esse Eros libertador defendido por Marcuse precisa de fato ser revalorizado para que as repressões sócio-morais sobre os indivíduos possam ser abaladas. A organização dos instintos através da repressão deu-se num longo processo histórico que criou a divisão civilizada do trabalho, o progresso, a "lei e a ordem", mas que também desencadeou o enfraquecimento de Eros, com uma conseqüente agressividade e um sentimento de culpa. Tal desenvolvimento, ao invés de ser inerente à luta pela existência, acaba sendo-o à sua "organização opressiva".[13] É o malogro de Eros, suplantado pelo Logos dominador, que leva à falta de satisfação das necessidades vitais do sujeito. Não se trata de negar o Logos, mas sim de, numa retomada erótica da vida, refutar seu caráter autoritário e coercitivo.

A retomada de uma existência erótica não pressupõe uma perda de limites, das mínimas referências necessárias à convivência social, mas sim uma esgarçadura daqueles limites opressores. E tampouco se pode entender que a revalorização do erotismo se oponha ao logos; antes, pelo contrário, trata-se de buscar o que há de erótico no próprio logos, e que foi nas nossas culturas sufocado; o erótico que, revalorizado, pode fazer com que o conhecimento produzido nas sociedades humanas sirva às mesmas como forma de diálogo e intercâmbios, e não mais como dominação. Trata-se, em suma, de verificar como desejo e intelecção podem caminhar de mãos dadas para a libertação, e não a opressão, do indivíduo.

No caso específico da arte, a imaginação e o desejo, aliados a uma linguagem em que a corporeidade pode insurgir-se como uma metáfora de incontrolável força política, vão operar de fato uma desestabilização das repressões. Nesse sentido, arte, fantasia e desejo unem-se à intelecção para um enfraquecimento das amarras culturais impostas ao sujeito. Um bom exemplo disso em Adélia Prado é o poema "Canção de Joana d'Arc".

Canção de Joana d'Arc

A chama do meu amor faz arder minhas vestes.
É uma canção tão bonita o crepitar
que minha mãe se consola,
meu pai me entende sem perguntas

[13] MARCUSE, 1999, p. 130.

e o rei fica tão surpreendido
que decide em meu favor
uma revisão das leis.[14]

Além de uma canção ao amor, estes versos cantam, mais especificamente, a força do amor, e de um amor que não foge à corporeidade. As "vestes que ardem" dizem-nos da ressonância corpórea de um existir amoroso com o poder de, até mesmo, modificar as leis reais. Observa-se a aproximação entre "canção" e "crepitar". A melodia das chamas do amor é ressonante, uma vez que se produz com estalidos. O corpo, ardendo como as vestes, manifesta-se com ruído, assim como a madeira arde em chamas crepitando. O crepitar do amor é uma canção, é um corpo que fala e é ouvido nessa sua linguagem amorosa e rumorosa. Amar, no contexto do poema, pode ser entendido como a expressão dos desejos, o dizer algo para ser ouvido. O crepitar das vestes, esta chama que arde, chama a atenção daqueles que representariam o poder perante o ser feminino que canta. Aqui, nessa fantasia que nos remonta à guerreira Joana d'Arc, é possível amar e sem restrições. Aqui já não temos mais aquela mãe furiosa diante da filha que "ama o amor" em a "Transladação do corpo",[15] e sim uma presença materna já consolada, aceitando essa linguagem livre. Do mesmo modo surge aqui um pai, distinto do poderoso Pai freudiano, que entende essa linguagem e não a questiona. A lei do Pai já não diz nada: cala-se diante das vestes chamejantes. E, por fim, o rei, chefe nessa "hierarquia medieval" mimetizada / imaginada pelo poema, promove, em favor desse canto feminino, uma revisão das leis. As forças do amor cantado no poema ascendem toda uma hierarquia – da mãe ao rei – mostrando o seu poder de persuasão. As imagens das vestes em chama e do rei revisando leis nos remetem diretamente ao fato histórico de Joana d'Arc. Nelas, penso, intensifica-se o caráter político do poema: mescla-se à apologia ao amor uma denúncia à repressão às mulheres, aos feitos femininos. Para além, portanto, de uma fantasia que foge à realidade, a arte pode, nesses requebros da imaginação e da linguagem, dizer do mundo, apelar para suas mudanças.

Penso que a linguagem artística estimula essa discursividade erótica, justamente por seus requebros e meneios verbais, pelo seu construir-se em que o sujeito pode, se quiser, ludibriar as regras

[14] PRADO. Bagagem. In: PRADO, 2001, p. 87.
[15] Conferir o poema transcrito e analisado páginas atrás.

lingüísticas. Da arte da gramática, a obra artística pode erigir suas artimanhas, seduzindo e sendo seduzida pelo sujeito que escreve, e permitindo que este extravase para as bordas da cultura os seus desejos. Assim concordo com o poeta Octavio Paz no fato de que a poesia erotiza a linguagem e o mundo, porque ela própria, a poesia, já é erotismo em seu modo de operação.[16]

Referências

BÍBLIA DE ESTUDO ALMEIDA. Barueri; São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 14 ed. Trad. Maria Thereza Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Mocrofísica do poder.* 17 ed. Organização, introdução e revisão de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir.* Petrópolis: Vozes, 1987.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8 ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*: amor e erotismo. 4 ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida.* 10. ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas* – Arte, cultura, gênero e política. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SENDLER, Egon. *Les icônes byzantines de la mère de Dieu*. Paris: Bellarmin Desclée de Brower, 1992.

[16] PAZ, 2001, p. 12.

Relatos da memória: (re)construção da identidade afro-brasileira feminina

Fernanda Rodrigues de Figueiredo

> "Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um só, meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias."
>
> (Clarice Lispector. In: *Legião Estrangeira*)

O presente trabalho pretende analisar como a memória (re) constrói a identidade afro-brasileira feminina em contos produzidos por escritoras negras e publicados em *Cadernos Negros*. Trata-se de uma publicação anual do Grupo QUILOMBOJE LITERATURA que conta com textos de diversos autores. O grupo paulistano foi fundado por Luiz Silva {Cuti}, Mário Jorge Lescano, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e outros importantes autores, com o objetivo de discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na Literatura. Além de incentivar o hábito de leitura e promover a difusão de conhecimentos e informações, desenvolve e inspira estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura e cultura negra. *Cadernos Negros* foram criados em 1978 quando surgiu o primeiro volume da série. Os números ímpares correspondem às publicações de poemas, e os pares, de contos. Os textos abordam questões importantes sobre a identidade da mulher e do afro - descendente, bem como sobre a precariedade das condições sociais referentes a estes grupos minoritários. Ao longo de sua história foram publicados mais de 60 contos produzidos por mulheres.Para esta análise selecionei *Um elo de corrente*, de Loudes Dita[1] e *Os donos das terras e das águas do mar*, de Célia Aparecida Pereira.[2]

As escritoras transpõem para seu texto a dupla experiência de alteridade, ser mulher e negra. A representação que expõem é singular, pois é um "olhar de dentro". Assim, como se dá a narrativa de

[1] *Cadernos Negros* 26.
[2] *Cadernos Negros* 4.

voz feminina contando sua própria história na busca contínua de (re) conhecimento identitário pelos caminhos da memória, observação e relato? A memória é a linha de tessitura das narrativas aqui analisadas. As identidades culturais têm como instrumento de constituição a memória. A memória está intimamente ligada à representação da identidade seja ela individual, seja coletiva. De acordo com Netto[3] "entende-se por memória aquele conjunto de eventos, fatos, personagens que, através da sua existência no passado, possuem experiências consistentes para o estabelecimento de uma relação da atualidade e o seu passado, quer imediato quer remoto."

Em Um elo de corrente, de Lourdes Dita a história se inicia com o preenchimento de uma ficha de emprego na qual o interessado deve redigir a continuação da frase "Eu sou..."; a voz narrativa se revela polifônica, tenta tecer a história com os fios da memória. Cada estória é parte da outra como uma concha de retalhos, na qual cada retalho, embora diferente, é parte do todo. A narrativa monta um labirinto que nos impulsiona a ler o conto até o final para descobrir a resposta/continuação à frase "Eu sou..." colocada no início. O narrador em voz feminina inicia a história como uma pessoa que se transfigura em outras. São seis narradoras. A primeira diz ser Sá Zabé, nascida no século XIX, ex-escrava; ela narra a luta pela liberdade e a abolição da escravatura. Possui uma postura crítica em relação à abolição, segundo ela "Queriam evitar que o negro tomasse a liberdade à força, como já acontecia". Essa constatação de Zabé desmonta a visão comum de que a abolição da escravatura foi um favor, um presente aos negros. As outras cinco narradoras também fazem pontuações críticas sobre a condição do negro na sociedade. Neste conto, as mulheres descrevem uma condição de matriarcado: mesmo tendo companheiros são elas sempre as detentoras das rédeas da casa e da criação dos filhos, o sustento da família também depende delas. E o mais interessante é que esta situação percorre desde o século XIX com a personagem Sá Zabé até o século XX com Luiza. Os trechos abaixo exemplificam

> Todos os meus filhos eram chamados de filhos de Zabé, e os pais, desconhecidos. (personagem Zabé)
>
> Luiz, meu filho mais velho, resolveu mandar na casa quando o pai morreu. Aprendi com Sá Zabé que é a mãe que manda em casa, eu mandava na minha. Luiz quis ir

[3] NETTO,1993, p. 264.

> embora e eu não segurei,(...) chorei muito, mas não queria que ele voltasse, na minha casa já não havia mais lugar para ele. (personagem Belinha)
>
> Vivemos juntos por quase quarenta anos, cuidei dos meus três filhos, era responsável pela casa, pela família e por Jair. Percebi que todos me achavam fraca, porém eu nunca fui. (personagem Luiza)

A partir do resgate das identidades étnica (cultural coletiva) e de gênero por meio da memória o narrador conseguirá compreender sua identidade individual. O conto demonstra a união das histórias e personagens, de identidades que se constroem e reconstroem num movimento circular e ao mesmo tempo fragmentado de partes e todo que se integram e desintegram formando novos movimentos. As personagens falam do tempo e da memória, de caminhos, encontros contínuos e descontínuos da (re)construção de sua identidades.

> Eu sou uma mulher negra, forjada no fogo do tempo e com a paciência de várias gerações, sou parte de um processo maior, que eu não sei qual é ou onde vai dar, sou uma voz negra que levanta, sou filha de Izaltina. sobrinha de Margarida e Luiza. neta de Joana e Belinha, bisneta de Zabé, sou todas elas. sou tantas outras. Eu sou aquela que foi para a faculdade, buscou alguns caminhos, se perdeu, se encontrou. Eu sou a tia, a mãe e a avó de uma nova geração,a próxima página a ser virada. "Sou um elo da corrente, decorrente destas e tantas outras histórias de homens e mulheres que sequer suponho que existiram". (DITA, p.92)

A partir do resgate das identidades étnica (cultural coletiva) e de gênero por meio da memória o narrador conseguirá compreender sua identidade individual. A memória é o fio condutor das representações identitárias presente em muitos contos de autoria feminina em Cadernos Negros. O enleio dos contos aqui analisados se dá pelas tramas de uma memória caracteristicamente lacunar. A própria disposição do enredo é "montado e remontado" em partes como uma colcha de retalhos. Desta forma, dialogam entre si pelos elementos que apresentam, num tecer infinito de possibilidades de leitura e releitura, construção e reconstrução. Assim, as representações de gênero e etnia nestes contos são tecidos pela memória que eterniza as marcas das identidades.

No conto *Os donos das terras e das águas do mar*, de Célia Aparecida Pereira.[4] Há uma criação mitológica do negro. Em ritmo de canção de ninar, repleto de rimas e balanço conta a história de Tibério, menino travesso, "anjo negrinho", solto nos currais órfão adotado pela noite e pelo sol. O menino conta serem os meninos negros os donos das terras e das águas do mar. Pelas histórias da terra África contadas por Preta Babaca, sua madrinha, ele se insere nos mitos que ouve, e pensa a África como sua terra distante. Tibério faz reflexões sobre a condição do negro e sobre o racismo. Embora o preconceito não tenha sido "vivido" pelo protagonista a lembrança da dor passa de geração a geração, pois se os desmandos da escravidão foram açoites e chibatas, suas conseqüências não foram menos violentas: o preconceito, a exclusão, as periferias e favelas tendo como maioria habitantes negros e afro-brasileiros. A baixa escolaridade entre negros é maior mesmo vivendo num "país de todos".

De acordo com Jacques Le Goff "A memória coletiva parece funcionar (...) segundo uma 'reconstrução generativa' e não segundo uma memorização mecânica."

Pela memória os povos constroem, reconstroem e perpetuam sua identidade para gerações seguintes. O presente se alimenta do passado e incorpora alguns elementos num movimento antropofágico, uma vez que reinscreve passado e presente. Daí a importância da memória para os grupos sociais e étnicos.

Por via da memória a (re) construção da identidade lança mão de uma "dialética da violência". As cenas, personagens e enredos carregam uma dor e amargura entrelaçada as malhas do texto; num movimento constante, demonstram as marcas que o preconceito deixa na história individual. O preconceito e a exclusão são violências brutais que nestes contos são descritas como feridas abertas. As vozes narrativas dissecam seus enredos deixando à mostra as vísceras da sociedade: a "dialética da violência" é este movimento de dissecar a história nas palavras, cenas, contextos e personagens demonstrando a dor, e as marcas das arbitrariedades sofridas* seja por uma memória individual contemporânea, seja pela memória coletiva.

---

[4] *Cadernos Negros* 4.

A memória é exercida[5] pelos personagens e por vezes pelos narradores, nesse âmbito a memória realiza as representações de acontecimentos e personagens, o próprio recordar é , ao mesmo tempo , próximo e distante da matéria recordada.

Os contos demonstram pontuações criticas sobre os problemas vividos no cotidiano e conservam uma linguagem poética repleta de ritmo, com enredos surpreendentes revela uma literatura que se apresenta diferente no olhar, renova lacunas e cria outras várias como uma malha, um "Tapete" que constrói sentidos.

Referências

BEAUVOIR, Simone de.*O segundo sexo*. Tradução de Sergio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. (Coleção O grão da voz)

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Niza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002

[5] Paul Ricoeur discute o uso e abuso da memória exercida. Segundo ele "o exercício da memória é seu uso; mas o uso implica a possibilidade do abuso. Estas múltiplas formas de abuso fazem ressaltar a vulnerabilidade fundamental da memória, a qual resulta da relação entre a ausência da coisa recordada e sua presença segundo o modo de representação."

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Gênero e representação*: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. v. I. (Coleção Mulher Literatura)

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. v. II. (Coleção Mulher Literatura)

DUARTE, Constância Lima (Org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. v.3.

DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In: DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades*: Ensaios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. (Org). *Poéticas afro-brasileiras.* Belo Horizonte: Mazza; PUC-Minas, 2002.

FOCAULT, Michel. *História da sexualidade I*. Rio de Janeiro: Grall Editora, 2003.

GOFF, Jacques Le. Memória. In: _____. *Enciclopédia Einaud*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 1984.

GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *A mulher na literatura.* Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. v.2.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Luro. Rio de Janeiro: Editora UFMG, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEITE, Moraes; CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1993. (Série Princípios)

MESQUITA, Samira Nahid de. *O Enredo*. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Série Princípios)

MULHER Negra: resistência e soberania de uma raça. Quilombo Central. Agentes de Pastoral Negros. São Paulo: Vozes, 1990. (Coleção Negros em libertação.)

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil:* identidade nacional *versus* identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NETO, Carlos Xavier de Azeredo. Memória, identidade e cultura material: a visão arqueológica. *Revista Vivência*, Natal, UFRN/CCHLA, v. I., n. 1, jan.-jun. 1983.

NEVES, Margarida de Souza. As artes da memória: a modo de post-scriptum. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Tereza Santos; BASTOS, Maria Helena Câmara (Org.). *Refúgios do eu, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

QUILOMBHOJE (Org.). *Cadernos Negros 4*. São Paulo: Ed. dos Autores, 1982.

QUILOMBHOJE (Org.). *Cadernos Negros 26*. São Paulo: Ed. dos Autores, 2004.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editora Trotta, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

A nau-nação pessoana e a recriação de signos/símbolos relacionados à cultura portuguesa: uma leitura de *Mensagem* de Fernando Pessoa

Fernando Ferreira da Cunha Neto
UFMG

Introdução

Um de nossos objetivos neste trabalho é entrevermos, na obra *Mensagem* de Fernando Pessoa, aquilo que denominamos a produção de significância(s). Mais precisamente, como o poeta, a partir de significantes – nomes, dados, eventos – relacionados à trajetória sociocultural do reino português, recria (soleva) sentidos para a história de sua pátria. Diferentemente da história, da sociologia ou da política, que, ao fim do século XIX e começos do XX, apontavam para a decadência incontornável daquele que foi o primeiro Estado-nacional a se constituir em solo europeu, o conjunto de composições que integram a *Mensagem* pessoana, em certo sentido, conforma uma "outra" história para Portugal. A nau-nação do poeta criador dos heterônimos descreve-nos uma rota teleologizada por desígnio divino. Em outros termos, os ventos que impulsionam a nação pessoana de *Mensagem* são mítico-místicos.

Partindo de pressupostos teóricos como os de Walter Benjamim, em *A Tarefa do Tradutor*,[1] de Homi K. Bhabha, no seu *O Local da Cultura*,[2] de Roland Barthes, respectivamente em *Aula*[3] e em *O Grau Zero da Escrita*,[4] de assertivas de Júlia Kristeva em, *Introdução à Semanálise*,[5] e de Tindall, no seu *The Literary Symbol*,[6] procuramos discutir as estratégias, os movimentos, realizados na consecução das composições poéticas que integram a obra de Pessoa, *Mensagem*, os

[1] BENJAMIN, 1992.
[2] BHABHA, 1988.
[3] BARTHES, 2004.
[4] BARTHES, 2000.
[5] KRISTEVA, 1974.
[6] TINDALL, 1974.

quais eclipsam os nomes referenciados pelos poemas. Ou seja, como, a partir de recortes realizados sobre traços relativos à cultura portuguesa, o poeta logra produzir a diferença na teia de seus versos: busca emergir outros sentidos para o surgimento, apogeu e decadência do pequeno reino ibérico, Portugal.

Signo e Símbolo

Para que possamos problematizar as "significâncias" perscrutáveis nas composições que integram a *Mensagem* de Pessoa, faz-se necessário que discutamos os termos "signo" e "símbolo" – os elementos constituintes do "tecido cultural". São estes últimos, em síntese, que dão a textura, constituem a "matéria-prima", dos artefatos da cultura e, em especial, da literatura.

Discutirmos as formas de surgimento de signos e símbolos culturais é tarefa bastante complexa. Para que alcancemos nossos objetivos, tomamos a Walter Benjamin trecho de *A Tarefa do Tradutor*.

> No original conteúdo e linguagem formam uma unidade determinada, como a do fruto e da casca, a linguagem da tradução envolve seu conteúdo, como um manto real, com dobras sucessivas. Pois ela significa uma linguagem superior a si mesma e permanece, por isso, em relação ao próprio conteúdo, inadequada, violenta e estranha.[7]

Na senda aberta por Benjamin no seu *A Tarefa do Tradutor*, diríamos que a tradução de uma obra ultrapassa o ato de transpor dados, conteúdos, de um código lingüístico para outro. A tradução é também transmutação. Nenhum especialista conseguiria, dentro do universo do próprio sistema lingüístico, causar os mesmos efeitos que o original obtém nos limites da língua em que ele foi, primeiramente, produzido. E esta "intraduzibilidade" das línguas – a impossibilidade de recompor todos os sentidos que o original carrega quando o vertemos para outro idioma – está ligada às estratégias através das quais o texto que dá origem à tradução dispõe os signos e símbolos do meio cultural no qual ele é gerado. Dito de forma mais complexa, a impossibilidade de uma tradução que abarque o texto traduzido, em sua totalidade, deve-se ao fato de que o original

[7] BENJAMIN, 1992, p. XIII.

compõe-se por articulações de sentido entre "signos" e "símbolos" que, por sua vez, na obra em processo de tradução, produzem a diferença. A impossível tarefa do tradutor seria produzir a diferença, contida no texto originário, sem vislumbrar os movimentos que conformaram os signos e símbolos da cultura que, anteriormente, foi a produtora do texto traduzido. Em outros termos, o que transmuta o trabalho do tradutor em uma "recriação" é a impossibilidade do mesmo reproduzir ou reencontrar, no seu universo lingüístico-cultural, as condições específicas que geraram os signo*s* e símbolos presentes no trabalho traduzido. Em face desta tragicidade de sua tarefa, o tradutor tende a transmutar o signo no símbolo alcançando, assim, a traduzibilidade.

Tentemos enquadrar de forma mais objetiva signo e símbolo.

Os símbolos, que mais facilmente materializam-se ante nossos olhos, têm a propriedade de trespassarem diferentes universos culturais. Surgem de movimentos que os antecederam, as marchas e contra-marchas de povos ou civilizações; do entrecortar de sentidos múltiplos que a fricção de culturas propicia; das elisões de traços que, em determinadas condições sociohistóricas, se fazem necessárias; de acréscimos que, em momentos estratégicos, o desenrolar das ações possibilita; enfim, os símbolos culturais podem surgir de uma gama imensa de fatores os quais jamais poderiam ser enumerados ou entrevistos em sua totalidade. Dentre os mais diversos símbolos que o homem, em seu fazer cultural, vem produzindo, temos desde as insígnias nobiliárquicas até as bandeiras nacionais.

Os símbolos são, de certa forma, traduzíveis. Temos a possibilidade, ainda que com grande grau de dificuldade, de transpô-los de um código lingüístico para outro. Eles são como a cristalização de sentidos que, por vezes, alcançam a condição de coisa material, passível de ser tocada, reverenciada ou odiada. São aquilo que, nas palavras de Bhabha, possibilita a diversidade cultural.

> A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes pré-dados, mantida em um enquadramento temporal relativista, [...] A diversidade cultural é também *a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas* que existem intocadas *pela intertextualidade d*e seus locais históricos*,* protegidas *na utopia de uma memória mítica* de uma identidade coletiva única.[8]

[8] BHABHA, 1998, p. 63. (Grifos nossos).

Os signos, muito mais difíceis de serem "descritos", em alguns aspectos podem ser antepostos aos símbolos. Eles seriam aquilo que possibilita a materialização de algo que pode/poderia ser um símbolo. Configuram-se, até certo ponto, por operações realizadas no código lingüístico e que antecedem a cristalização de um sentido. Eles, os signos, não criariam, por si só, narrativas do tipo fundacionais ou identidades culturais. Para o surgimento destas últimas os signos têm que ser colocados em movimento.

Os signos, que podem ser rastreados nos movimentos de elisões e acréscimos que se dão no nível do código lingüístico, advêm, ao mesmo tempo, de fatores de natureza histórica que possibilitaram/possibilitam os movimentos anteriormente mencionados. Não são o resultado do movimento e, sim, o movimento em si mesmo. O signo não traduz nada. Para que ele traduza tem que ser travestido em algo.

Em oposição aos símbolos, os signos representariam as fases anteriores ao surgimento daqueles e que, também previamente, originariam as diferenças culturais: os propulsores ou a "matéria" retórico-social necessária ao aparecimento da(s) significância(s).

Homi Bhabha, em obra mencionada anteriormente, *O Local da Cultura,* alude ao processo de diferenciação cultural na forma como vimos tentando apreendê-lo: uma "construção textual" entrecortada pelos processos anteriormente referenciados.

> [...] a diferença cultural é o processo de *enunciação* da cultura como *"conhecível"*, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. [...] a diferença cultural *é um processo de significação* através do qual afirmações *da* cultura ou *sobre* a cultura diferenciam, *discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade*.[9]

Retomando o trabalho de Walter Benjamin, *A Tarefa do Tradutor*, diríamos que a impossibilidade que configura a tragicidade do ato de tradução é homóloga do processo de diferenciação cultural. O tradutor, impossibilitado de perscrutar, no texto que ele traduz, a conjugação dos movimentos de natureza lingüístico-textual e os de origem sociohistórica que possibilitaram o surgimento dos signos, incapaz de reproduzir a

[9] BHABHA, 1998, p. 63. (Grifos nossos).

diferença originariamente produzida no texto que ele traduz, produz a *diferença* do texto traduzido. Em outros termos, ele (o tradutor) aliena o texto original de muitos de seus sentidos no processo de tradução. Tomando a Benjamin os seus próprios termos:

> Em todas as línguas e suas obras permanece, fora do comunicável, *um incomunicável, segundo a relação em que se encontra algo de simbolizante ou simbolizado* [...] E o que se busca representar ou mesmo se instaurar no devir das línguas é este núcleo da língua pura. Mas se, escondido ou fragmentário, ele está, no entanto, presente na vida como o próprio simbolizado, só aparece nas obras como simbolizante. Se esta essência última, que é a própria língua pura, está vinculada nas línguas apenas ao material verbal e às suas transformações, nas *obras é ela afetada por um sentido denso e estranho*. Desvinculá-la desse sentido, fazer do *simbolizante o simbolizado*, mesmo recuperar a língua pura configurada no movimento verbal, é o violento e único poder da tradução.[10]

São estes mesmos sentidos, não passíveis de serem transpostos no processo de tradução de um código lingüístico para outro – a "impossível tarefa do tradutor", "um sentido denso e estranho" que será desvinculado da obra no processo de tradução – os configuradores das diferenças culturais. Em outros termos, é através de um processo análogo àquele que ocorre na tradução que as significâncias são produzidas. Ou seja, é em virtude de reapropriações, recortes e sobrecortes de signos e símbolos culturais, que surgem sentidos, os quais poderão estar conectados a inúmeros processos socioculturais: desde a conformação de identidades nacionais, até o surgimento de clivagens de natureza étnica, religiosa, lingüística, etc., entre os povos, divisões estas responsáveis por grandes genocídios ao longo da história do homem.

Significância

A produção de significâncias se dá, em grande parte, devido às reapropriações de "nomes", de um determinado universo cultural, fazendo

[10] BENJAMIN, 1992, p. XIX). (Grifos nossos).

surgir entre aqueles e processos socioculturais ligados aos mesmos, o espectro do(s) signo(s).

Roland Barthes, ao tratar da semiologia dos textos literários, em *Aula*[11], alude à capacidade do literário de "solevamento do real, em certos pontos e em certos momentos."[12] É estratégico para nossos intentos a enfatização de que a produção de textos literários ocorre na distância daquilo e/ou daqueles que a tessitura das obras engendra. Este processo tem como via signos, alcançados por sucessivos recortes do real, até que os mesmos desemboquem em símbolos. Entretanto, estes últimos não enformam elementos acabados – estáveis. Os símbolos inscrevem-se em uma zona de instabilidade. Esta instabilidade potencial dá-se devido à multiplicidade de processos socioculturais aos quais os mesmos podem ser associados. Em virtude da possibilidade de conexão dos símbolos com processos culturais de natureza vária, os mesmos podem, simultaneamente, transmutar sentimentos e serem propulsores de ações que, a partir de um dado momento, perdem o seu caráter de sentimento e adquirem os foros da lógica.

Tindall, autor da obra *The Literary Symbol* nos descreve de maneira bastante precisa algumas das nuances dos símbolos literários. Tomemos os seus termos:

> O símbolo literário, uma analogia para alguma coisa instável (não estabelecida), consiste em uma articulação de elementos verbais que, *ultrapassando a referência e os limites do discurso*, encarna e oferece [provê] um complexo de sentimento e pensamento.[13]

Uma das questões de grande importância que buscamos problematizar na obra de Pessoa em estudo, *Mensagem*, são as estratégias, encetadas na consecução da mesma, que podem ser perscrutadas como: recortes e sobrecortes "sígnicos"/simbólicos daquilo que hipoteticamente chamaríamos o substrato real. Como esses recortes se organizam na tessitura de *Mensagem* de forma a criar significâncias (novas e/ou sentidos alternativos); qual o constructo cultural que se sobreleva e como o mesmo é perspectivado na obra de Pessoa, *Mensagem.*

---

[11] BARTHES, 2004.
[12] BARTHES, 2004, p.39.
[13] TINDALL, 1974, p.12-13). (Grifos nossos).

O termo significância, utilizado por nós no parágrafo anterior, está relacionado às formas como os produtores culturais encadeiam os elementos que integram o tecido de suas produções. Em outros termos, como, na reelaboração de um suposto real – no caso das obras literárias, representado pelo vértice do triângulo onde situamos o referente – valendo-se apenas dos dois outros vértices, o significante e o significado, os autores fazem surgir uma composição híbrida: que elide, acrescenta, interpõe, para, ao final, fazer com que o(s) receptor(es) possa(m) ser tomado(s) pelo complexo identificado por Tindall como um misto de emoções/sentimentos. Esta produção de sentidos tem como material de trabalho a língua – o arsenal de elementos do léxico que esta pode prover. É da articulação de nomes que se vão configurando as obras literárias: são substantivos, adjetivos, verbos que, associados na produção, vão se amalgamando para confluir em um tempo, em um espaço, em seres, todos ditos de ficção.

A produção da significância é algo que só se torna vislumbrável se tivermos em mente que, apesar do(s) referente(s) não se materializar(em) no texto, há algo que o(s) simboliza/substitui/refaz. E a refração e/ou substituição dos referentes, mencionada anteriormente, não é um processo que se restringe a uma mera relação entre significante e significado, não é redutível ao simples ordenamento dos elementos do léxico na transposição do real.

Os sentidos, nos limites das obras literárias, para serem produzidos, têm na língua do escritor o seu celeiro. Os elementos lexicais só adquirem a capacidade de interação para dizerem além de si mesmos, quando a ordenação – gramática na qual eles são organizados – consegue interpelar e/ou se articular ao movimento social mais amplo. Nessa altura de nossas considerações, tomamos de Julia Kristeva um trecho no qual ela discorre sobre a dupla propriedade do texto: " [...] por um duplo jogo: na matéria da língua e na história social, o texto se instala no real que o engendra: ele faz parte do vasto processo de movimento material e histórico [...]".[14]

Valendo-nos da formulação de Kristeva em destaque: da dupla orientação do texto – para a língua/linguagem de uma época e sociedade e para o processo social ao qual o texto se articula e da, também dupla, inserção do texto, na matéria da língua e na história social –; alcançamos

[14] KRISTEVA, 1974, p.11

um ponto muito importante para o nosso trabalho. Em *Mensagem* de Fernando Pessoa são produzidas significâncias, tendo como matéria um conjunto de nomes, léxico, específico da língua portuguesa, de Portugal e sua sociedade em um dado tempo. É do trabalho com o léxico – sua disposição nos poemas, pelas antíteses e ambivalências criadas na articulação dos termos, pelas hipotéticas reações emocionais a serem desencadeadas nos receptores da obra, enfim, no processo de produção das significâncias, que os signos/símbolos culturais vão sendo reelaborados.

Os nomes de *Mensagem*

Na nau-poema de Pessoa, na sua *Mensagem*, estão reescritos muitos dos nomes dos lendários portugueses do medievo. Entretanto, apesar da obra carrear muitos sentidos pretéritos, apreendendo-se este "pretéritos" como vestígios de significâncias que se perdem no tempo, ao observarmos atentamente os paradoxos de alguns de seus versos, as afirmações que no mesmo verso ou no seguinte são contraditadas, percebemos a não unanimidade, no corpo de *Mensagem*, da prevalência de sentidos fossilizados. Apreendemos estes últimos como um "substrato" do qual se vale o criador dos heterônimos para a ressignificação.

Em *Mensagem*, há, primeiramente, que se distinguir os nomes próprios dos não próprios. Os primeiros abundam nas composições da nau-nação pessoana. Na verdade, vinte e três dos poemas os têm como título, alguns deles seguidos de termos que os dignificam. Quando os nomes são de membros da realeza do Portugal do Medievo ou de começos da Modernidade, é-lhes acrescentado um aposto que indica as suas posições em relação ao trono: reis, infantes. Quando os nomes que encabeçam os poemas não são de nobres de sangue, são nove composições, eles surgem desacompanhados de qualificativos e têm algo que os antecede: este é o caso dos poemas V e IX da segunda parte, "Mar Português", intitulados, respectivamente, "Epitáfio a Bartolomeu Dias" e "Ascensão de Vasco da Gama".

No que se refere a nomes que não os próprios, a *Mensagem* alcança simbolismo equânime àquele que emana dos poemas dignificados com títulos de nobres do período de apogeu de Portugal: o da expansão marítimo-comercial dos séculos XV e XVI. Citemos alguns deles: mar, nau, tormenta, horizonte, cruz, espada, mundo, império, luta, dentre inúmeros outros.

Estes vocábulos, próprios ou não, da obra de Pessoa, integrantes de um léxico imbricado de múltiplos sentidos, são, nas composições do poeta, tornados os propiciadores de uma sintaxe da significância: aquela que se processa entre o significante e o significado, na ausência do referente, mas, de alguma forma, ligada a processos sociais. Mais uma vez nos valendo de Roland Barthes: "[...] os signos do mundo [...] são feitos das mesmas etapas que seus nomes; entre a coisa e sua aparência se desenvolve o sonho, [...] como entre o referente e seu significante se interpõe o significado: o nome não é nada, [...] se não se atinge nele a sua natureza de signo".[15]

Conjugando este último postulado de Barthes às considerações anteriores sobre os nomes, utilizados por Pessoa nas composições de *Mensagem*, percebemos que, nos poemas pessoanos, busca-se explorar a natureza – face – de signo dos diversos nomes eleitos pelo poeta para compor seus poemas. O trabalho anteriormente mencionado se dá pela ruptura da linha que liga o referente a seu significante e remete este último ao espaço no qual a significância desponta, ao *locus* onde "a sua natureza [do nome] de signo começa a emergir".[16]

Tomemos alguns dos poemas das três partes de *Mensagem,* "Brasão", "Mar Português" e "O Encoberto", na tentativa de entrevermos as formas através das quais o criador dos heterônimos eclipsa agentes históricos, dados e/ou elementos de uma dada realidade empírica, em proveito da criação de significâncias.

De "Brasão" tomamos "O dos Castelos".

O DOS CASTELOS

A Europa jaz, posta nos cotovelos:
De Oriente a Ocidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabelos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovelo esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquele diz Itália onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se apoia o rosto.

[15] BARTHES, 2000, p.166
[16] BARTHES, 2000, p. 166.

Fita, com olhar sfíngico e fatal,
O Ocidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal.[17]

No poema "O dos Castelos", o poeta criador de *Mensagem* figura a Europa como uma espécie de esfinge, dando às partes do corpo da criatura traços e direções que os associam a países e/ou civilizações daquele continente.

A criatura erigida na composição olha de Oriente a Ocidente – referência à saga marítima portuguesa, cujos protagonistas, além de alcançarem o extremo oriente, o Japão, chegam, também, ao Ocidente desconhecido – à América. A esfinge tem olhos gregos, lembrando que, na Grécia, um olhar etnocêntrico sobre outros povos começou a ser gestado. Um dos cotovelos diz Itália, referência aos romanos e seu império que avassalaram grande parte do mundo conhecido à época – Portugal postando-se na linha de descendência direta da civilização romana. O outro cotovelo aponta para a Inglaterra: ao longo do século XIX a Inglaterra se assenhoreia de terras e povos nos quatro cantos do planeta. Mas o rosto sustentado pela mão é o de Portugal. Podemos entrever, na fabulação poética de Pessoa, a atribuição a Portugal não só de papel decisivo no surgimento da Modernidade – a ligação do Oriente ao Ocidente – como, também, o de ser o produto do entrecruzamento de outras civilizações.

Na segunda parte de *Mensagem*, através da glosa de signos ligados à cultura européia pré-moderna, o poeta figura muitas de suas composições. Grande parte de "Mar Português" metaforiza o momento português na conformação sociocultural da Europa Moderna, como ocorre, por exemplo, nos versos de "Os Colombos".

Outros haverão de ter
O que houvermos de perder.
Outros poderão achar
O que, no nosso encontrar,
Foi achado, ou não achado,
Segundo o destino dado.

[17] PESSOA, 1998, p. 19. (Grifos nossos).

Mas o que a eles não toca
É a Magia que evoca
O Longe e faz dele história.
E por isso a sua glória
É justa auréola dada
Por uma luz emprestada.[18]

Outros haverão de ter / O que houvermos de Perder/. Destes dois curtos versos já emana a luz do Portugal da pré-modernidade, do século XV. Muitos dos entrepostos estabelecidos pelos portugueses nas costas africana e asiática seriam perdidos: o litoral sul africano, locais da Índia distante, dentre tantos outros.

Outros poderão achar / O que, no nosso encontrar, / Foi achado, ou não achado, / Segundo o destino dado/. Referência às grandes distâncias alcançadas pelos nautas portugueses – a América do Norte, a China, O Japão – das quais, bem mais tarde, se assenhoreariam outros impérios da Europa.

A segunda estrofe de "Os Colombos" é uma aguilhoada que assinala, precisamente, a precocidade de Portugal no cenário da Europa pré-moderna: ter sido a primeira nação que enviou seus navegadores para o mar-sem-fim e que, portanto, a glória deles, dos outros povos que empreenderam navegações transoceânicas, tornou-se possível pela audácia dos portugueses em abrirem o(s) caminho(s). O título "Os Colombos", apesar de pluralizado, aguilhoa a empreitada financiada pelos reis católicos, Isabel de Castela e Fernando de Aragão, que levou o genovês, Cristóvão Colombo, a serviço dos mesmos soberanos, a cruzar o Atlântico e alcançar a América. Só depois de decorridos quase oitenta anos desde o início das navegações portuguesas, 1415-1492, que os espanhóis, capitaneados por um estrangeiro, obtêm a sua glória, por isso /[...] justa auréola dada Por uma luz emprestada/.

Toda a terceira parte de *Mensagem*, "O Encoberto", gravita em torno de uma saudade-falta. Saudade de um tempo que só pode ser recuperado através das emanações originadas dos símbolos recriados nos poemas. O símbolo de Portugal mais cantado em toda a *Mensagem*, o soberano desaparecido em Alcácer Quibir, Dom Sebastião, é colocado, no penúltimo poema de "Mar Português", em "A Última Nau", para que ele se torne eternamente "O Desejado", futuro soberano de "O

[18] PESSOA, 1998, p. 59.

Quinto Império", que está guardado por neblina e mistério em "As Ilhas Afortunadas", poemas que integram o último segmento de *Mensagem*.

Para finalizarmos nossas análises sobre os poemas que compõem a obra de Pessoa em estudo, tomaremos algumas composições que recriam o soberano português morto em Alcácer Quibir, Dom Sebastião. O último monarca de Avis configura, na tessitura da obra de Pessoa, um símbolo reincidente em suas três partes.

Tomemos o rei português primeiramente em sua aparição em "Brasão". Trata-se do poema "D. Sebastião, Rei de Portugal".

> Louco, sim, louco porque quis grandeza
> Qual a Sorte a não dá.
> Não coube em mim minha certeza;
> Por isso onde o areal está
> Ficou *meu ser que houve*, não o que há.
>
> Minha loucura, outros que me a tomem
> Com o que nela ia.
> Sem a loucura que é o homem
> Mais que a besta sadia,
> Cadáver adiado que procria?[19]

No primeiro verso o sujeito poético, que simula a voz do soberano, já discorre sobre a grandeza de sua tentativa (da empreitada de el-rei) e atribui à pouca sorte que tem (ou auferiu) o fato de não ter logrado êxito em alcançar o almejado. Trata-se da recuperação de um sentido que sempre procurou atribuir a um desvio do destino – o futuro de glórias portuguesas iniciado na pré-modernidade (1415) – a derrota da Coroa de Portugal frente a seus seculares inimigos, os filhos do Islã, nos campos de Alcácer Quibir. Por obra da instrumentalização de uma voz que sairia da boca do próprio soberano – /Não coube em mim minha certeza/[20] – o poeta aponta para a suposta causa da derrota: o soberano estava a tal ponto certo da inteiridade de sua missão que lá, no areal, ficou o /ser que houve, não o que há/[21]. É dado ao rei de Portugal o foro de representante de um *ethos* cultural e que, justamente por encarná-lo,

[19] PESSOA, 1998, p. 37. (Grifos nossos).
[20] PESSOA, 1998, p. 37.
[21] PESSOA, 1998, p. 37.

Sebastião, o vetor civilizacional europeu originado na pré-modernidade, a certeza do rei era inconteste.

O *Ser* reverenciado pelo sujeito poético é o mesmo que levara, até certo ponto servira como argumento ideológico para, os portugueses em suas investidas sobre povos nativos que habitavam pontos da Malásia ao Brasil. Entretanto, na dramatização poética da composição em estudo, o "ser" ficou no areal: o vetor civilizacional europeu, encampado pelos portugueses ainda nos começos do século XV, teria tido, nos areais do Marrocos, o seu fim? Em começos do século XVI europeu, uma cisão dividirá a Cristandade européia, a Revolução Religiosa. Ao final do mesmo século, do XVI, as referidas forças já se firmavam na Europa. No cerca de século e meio que transcorre após a derrocada portuguesa no norte da África, os processos socioculturais em que se envolvem as diversas nações da Europa levam ao estabelecimento do capitalismo. Por esta trilha, encontramos, sim, o /[...]ser que houve/, cultural português, nos campos de Alcácer Quibir.

Na segunda estrofe existe uma espécie de desafio colocado pelo eu poético na boca de Dom Sebastião. O soberano incita outros a lhe arrebatarem a sua loucura, /Com o que nela ia/. Esse último verso porta uma ambigüidade de sentido que complexifica ainda mais a composição de *Mensagem*. Que a tomem – a loucura de Dom Sebastião – com o "Ser cultural português" que a mesma supostamente levava, o recortado na pré-modernidade? Ou com a energia empregada, a criatividade, capacidade de adaptação, improvisação, etc., tão típicas dos portugueses e que redundaram, ao final, no "Ser cultural português", atribuído a El-Rei Dom Sebastião pelos signos reavidos pelo poeta?

No último segmento de *Mensagem*, "O Encoberto", o sujeito poético contorna os campos de Alcácer Quibir, evitando encarar os soldados da Cruz, capitaneados por seu rei, derrotados pelos filhos do Islã. A nau-nação portuguesa é impulsionada em direção a um labirinto no qual ecoam as vozes – fragmentos – culturais, reapropriados pelo poeta na elevação de sua significância: a busca de uma identidade cultural portuguesa, de que os versos de "Noite" a seguir transcritos nos dão mostras.

> [...]
> Senhor, os dois irmãos do nosso Nome –
> O Poder e o Renome –
> Ambos se foram pelo mar da idade
> À tua eternidade;

E com eles de nós se foi
O que faz a alma poder ser de herói.

Queremos ir buscá-los, dessa vil
Nossa prisão servil:
É a busca de quem somos, na distância.
De nós; e, em febre de ânsia,
A Deus as mãos alçamos.

Mas Deus não dá licença que partamos.[22]

Referências

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Trad. Karlheinz Barck. *Cadernos do Mestrado-UERJ*, Rio de Janeiro, n. 1, p. I-XXII, 1992.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: _____. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. III.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: _____. *Obras Escolhidas*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I.

BARTHES, R. *Aula.* 17.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1988.

CIRURGIÃO, Antonio. *O olhar esfíngico da* Mensagem *de Pessoa*. Lisboa: Ministério da Educação; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

FRANÇA, José Augusto. *(In)definições de cultura*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação á teoria literária.* São Paulo: Ática, 1994.

[22] PESSOA, 1998, p. 90.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo, existência e literatura (1957-1993*). Lisboa: Editorial Presença, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

MATTOSO, José. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1998.

PESSOA, Fernando. *Mensagem.* São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, Fernando. *Obra poética.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, Fernando. *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império.* Lisboa: Europa-América, [s.d.].

PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal*. Lisboa: Ática, 1978.

QUESADO, José C. Basílio. *Labirintos de um livro à beira-mágoa*: análise de *Mensagem* de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

TINDALL, W. Y. *The Literary Symbol*. 6.ed. Bloomington-London: Indiana University Press, 1974.

A Imagem analógica e o ritmo na poesia de L. S. Senghor

Frederico Marques Sabino
Faculdade de Letras da UFMG

1. Senghor e o exílio parisiense

O poeta Léopold Sédar Senghor nasceu no Senegal em 1906. Sua família pertencia à etnia dos *sérères*, uma das mais prósperas da África. O pai de Senghor era um rico comerciante e proprietário de terras. Ele integrava uma classe emergente de negros, os quais alcançaram a condição de *nouveaux riches*, graças a um primeiro avanço do capitalismo ocorrido nas colônias africanas entre as duas guerras mundiais. Com a ascensão econômica, essa nascente burguesia negra teve um primeiro acesso aos salões das elites brancas. Uma vez inseridos nos ambientes freqüentados pelos colonos, os descendentes de ex-escravos se esforçavam por agir como franceses de pele negra: eles imitavam os hábitos dos colonos e assumiam, como seus, os valores estrangeiros. Rapidamente abandonaram as tradições dos seus antepassados, desaprendendo a falar, a se comportar e a ser como um negro. Até mesmo na intimidade do lar, sempre comunicavam entre si em francês e oravam ao Deus dos brancos com o fervor dos convertidos.

Esses negros empalidecidos enviavam seus filhos para as mesmas escolas freqüentadas pelos filhos dos colonos. Senghor, por exemplo, estudou, primeiramente, na escola *Pères du Saint-Esprit*, em Ngasobi, completando seus estudos secundários no *Collège-Séminaire Libermann*, em Dakar. Nas duas instituições, teve uma rígida educação católica. Apesar de mais tarde revelar-se aluno brilhante, inicialmente, o internato significou para ele um castigo imposto por seu pai. Até os sete anos, Senghor vagabundeava pelas "aldeias sérères perdidas entre os tanns (bancos de areia), os bosques, os bolongs (manguezais) e os campos" (SENGHOR, 1969, p. 102), em Joal-la-Portugaise, sua terra natal, um pequeno vilarejo localizado às margens do Rio Sine, próximo do Dakar. Mas, subitamente, seu pai o retirou do universo mágico das

"florestas de símbolos" e o confiou aos pedagogos de Cristo, como recorda Senghor no pósfacio de *Éthiopiques*, uns dos seus livros de poesia publicado em 1954:

> Vivi aqui (nas 'florestas de símbolos') outrora com os pastores e camponeses. Meu pai me batia, muitas vezes, à noite, censurando-me as vagabundagens. E acabou, a fim de castigar-me e 'corrigir-me', por me enviar para a escola dos brancos, para grande desespero da minha mãe, que bradava, achando muito cedo para os sete anos. Portanto, vivi nesse reino, tendo visto com os meus olhos, escutado com os meus ouvidos os seres fabulosos além das coisas: os kouss (povo semelhante aos pigmeus) nos tamarindeiros, os crocodilos, guardiões das florestas, os lamantins (espécie de peixe-boi), que cantavam no rio, os Mortos na aldeia e os Antepassados, que me falavam, iniciando-me nas verdades alternadas da noite e do meio-dia (SENGHOR, 1969, p. 102).

Em sua poesia, Senghor persegue este "Reino da infância", considerado por ele o habitar original dos povos africanos. Quando concebe a imagem do negro autêntico, ele pensa nos "seres fabulosos além das coisas", com os quais conviveu em sua terra natal. O negro mitificado pelos seus poemas possui "a faculdade de perceber o sobrenatural no natural", preservando a humanidade do "indivíduo integral" que não diferencia o sujeito do objeto, o ser do não-ser e a razão da intuição.

A partir dessa imagem do africano integrado ao cosmos, Senghor atacou as teorias eugenistas, difundidas desde o século XIX para justificar o imperialismo europeu. Segundo tais teorias, os negros pertencem a uma raça inferior, privada de um pensamento racional, que vive na barbárie, sem linguagem, cultura ou religião, e que, por isso, necessitam ser governados pelos povos do norte detentores de uma moral iluminada. Em resposta a essas teorias racistas, Senghor dirá que o novo Messias é a própria África, como no poema "Oração de Paz", onde ele identifica, crucificado no lugar de Cristo, todo o continente negro: "Senhor, ao pé desta cruz – e já não és Tu a árvore de dor, mas, / acima do Antigo e do Novo Mundo, a África crucificada, / (...) minha África crucificada há quatrocentos anos e todavia com respiração..." (SENGHOR, 1969, p. 75).

Contudo, Senghor adquiriu essa compressão do povo negro como o grande mártir crucificado da era moderna, somente durante o período da sua estada em Paris, onde aportou, no ano de 1928, afim de prosseguir seus estudos superiores na Sorbonne. Uma vez ingresso no curso de Letras Clássicas e Modernas, ele tornou-se, em 1935, o primeiro africano laureado com o título de doutor por uma universidade européia. Mas Paris não proporcionou apenas a educação que faria de Senghor um dos grandes intelectuais negros do século XX. A vida na capital francesa ensinou-lhe, ainda, uma outra lição da qual jamais se esqueceria: a crueldade do racismo. Em sua terra natal, ele não havia conhecido um preconceito tão brutal quanto aquele experimentado na cidade das luzes. Enquanto nas colônias brancos e negros dividiam um mesmo espaço territorial, suportando mutuamente a presença um do outro, na metrópole os homens de cor eram uma espécie rara e inteiramente exótica, verdadeiros selvagens provenientes de um mundo primitivo, os quais a pompa francesa crucificava com insinuações e depreciações nutridas por uma ignorância satisfeita.

Ao descobrir o racismo no exílio europeu, Senghor viu desmoronar a torre do seu orgulho. Durante os anos em que freqüentou os seminários das missões jesuíticas em Ngasobi e em Dakar, ele havia aprendido a amar a França como sua única pátria, a ponto de não se considerar um africano, mas um francês de origem. Quando chegou em Paris, esperava deparar-se com compatriotas fraternos, esclarecidos pelos ideais humanistas da Marselhesa, homens que não encontrava na colônia. Contudo, o racismo revelou o quanto Senghor estava enganado: ao invés da França humanista de Victor Hugo, Charles Baudelaire e Paul Claudel, esse leitor fervoroso da literatura metropolitana deparou-se com uma França xenofóbica e intolerante. Mais ainda: ao enxergar seu reflexo nos olhos azuis dos parisienses, Senghor viu-se como um despatriado e descobriu a verdadeira condição da sua negritude.

1.1 A busca pelas origens negro-africanas

Como vimos, a propaganda colonialista justificava o imperialismo difundindo a idéia de uma superioridade européia em relação aos demais povos do mundo. Seu argumento principal apoiava-se no fato de que nenhuma outra sociedade possuía o mesmo domínio técnico-científico conquistado pelos europeus. Sob tal pretexto, os países industrializados conclamavam a humanidade inteira para integrar

o grande projeto da modernidade, prometendo como recompensa o progresso da razão esclarecida. Foi em nome desse progresso que o trator da modernidade devastou povos inteiros e suas culturas milenares, promovendo um holocausto de proporções mundiais. No entanto, já no tempo de Montaigne, em pleno século XVIII, certos homens mais céticos indignavam-se contra os crimes dos *civilizados*. Como escreve o autor dos *Essais* sobre a colonização na América e na África: "Tant de villes rasées, tant de nations exterminées, tant de millions de peuples passés au fil de l'épée, et la plus riche et belle partie du monde bouleversée pour la négociation des perles et du poivre! Mécaniques victoires!" (MONTAGNE in CORZANI, 1978, p. 88). E, em seguida, Montagne completa, questionando a pretensa superioridade européia em relação aos outros povos: "Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie..." (MONTAGNE in CORZANI, 1978, p. 88).

Com a chegada do século XX, desnudou-se, por completo, a face perversa desse progresso fáustico: as duas guerras mundiais revelaram o poder letal das máquinas e a psicose dos seus maquinistas. Diante dos horrores promovidos pelas sociedades técnico-científicas, tornou-se claro que os verdadeiros bárbaros não eram os povos da África ou da América, mas os próprios europeus, sendo o racismo mais uma prova disso. Como escreveu Senghor no artigo *Negritude et Marxime*:

> Nous comprenions, enfin, que le racisme, c'était la haine et la violence: la *guerre* se faisaint planétairement totale grâce aux nouveaux engins de destruction. La Science mise au service de la Mort, non de la Vie. Et puis, nous en étions devenus conscients, la pureté raciale était um faux mythe (SENGHOR, 1963, p. 21)

Diante dessa revelação, Senghor se questionou: sendo verdade que os africanos não detêm uma inferioridade congênita nem portam o pecado original, quem, então, é esse povo massacrado durante séculos de dominação branca e submetido ao silêncio das embocaduras e dos cadafalsos? Ele não soube respondê-lo imediatamente. A única história dos povos africanos que conhecia era aquela contada pelos europeus. Na perspectiva ocidental, os negros apareciam como uma tabula rasa,

> une race, presque un continent, qui, pendant 30.000 ans, n'avait rien pensé, rien senti, rien écrit, rien peint ni sculpté, rien chanté ni dansé. Um néant au fond de l'âbime, qui ne savait qu'implorer et recevoir: une cire molle dans les mains du Dieu blanc aux doigts de rose, aux yeux de ciel bleu (SENGHOR, 1963, p. 17).

Senghor constatou, perplexo, que ele não conhecia outra versão além dessa sobre a história dos seus ancestrais. E sua ignorância era compartilhada por outros estudantes negros que também residiam em Paris no mesmo período, com destaque para Aimé Césaire e Léon-Gontran Damas. Com esses *lamantins*,[1] provenientes, respectivamente, das Antilhas e da Guiana Francesa, Senghor logo travou uma amizade que se estenderia por toda vida. Cientes da necessidade de se recontar a história dos povos de origem africana a partir da perspectiva dos próprios negros, eles formaram o movimento *Negritude* que, segundo Senghor, representa "*l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir*" (SENGHOR, 1963, p. 20).

Inicialmente, os integrantes desse movimento, que contava ainda com Jacques Roumain e Léon Laleau do Haiti, Birago Diop de Dakar, Paul Niger da Guadalupe, Jacques Rabémanajara e Jean-Joseph Rabéarivelo de Madagascar, entre outros, confundiram a história dos povos negro-africanos com a dos operários europeus, ampliando a classe dos oprimidos pelo capital. No entanto, rapidamente, esses descendentes da nascente burguesia negra constataram que o marxismo não seria para eles uma profissão de fé. Senghor foi o primeiro a perceber que a causa dos negro-africanos ultrapassava a busca pelo fim da mais-valia. Assim, ele se questionou em seu prefácio à obra de Theillard de Chardin:

> Tout d'abord, l'Extrême-Gauche, comme l'Extrême-Droite, condamnait la Négritude. Comme celle-ci, elle sécrétait un *impérialisme culturel*, brutal et sans nuances. Elle professsait une vérité qu'elle voulait *unique* et *universelle*. C'était une autre forme d'assimilation: un *néo-colonialisme*. Car qu'était-ce que le 'Marxisme-léninisme', sinon le Marxisme adapté à la *situation russe*?

[1] No posfácio de *Éthiopiques*, Senghor chamou os integrantes da Negritude de *lamantins*, espécie de peixe-boi que, "segundo o mito africano, vão haurir na fonte, como outrora, quando eram quadrúpedes – ou homens (SENGHOR, 1969, p. 99).

> Et le Marxisme – le 'Socialisme scientifique' – sinon le rationalisme gréco-latin, repensé par un cerveau juif-allemand et adapté à la *situation* de l'Europe occidentale au milieu du XIX siècle? (SENGHOR, 1963, p. 22)

Logo tornou-se claro para os poetas da Negritude, que o movimento negro não poderia seguir o projeto racionalista dos marxistas e nem organizar-se de maneira burocrática como um partido. Além disso, se por um lado o proletariado e o patronato europeu formavam duas classes economicamente desiguais, por outro lado eles compartilhavam a mesma língua, as mesmas crenças e a mesma cor de pele. A exclusão dos negro-africanos, porém, não era apenas econômica, mas, principalmente, cultural. Enquanto os marxistas viam no fim da propriedade privada a solução para as injustiças sociais, os poetas da Negritude identificavam nisso apenas o começo da luta pela afirmação da identidade do povo negro-africano. Pois o capitalismo privava o proletariado de ter acesso aos bens materiais, mas o imperialismo privava os povos colonizados de terem acesso aos seus bens culturais. Basta pensar que inúmeras línguas nativas da África desapareceram para sempre, tendo sido substituídas por outras de origem européia, como o francês e o inglês.

Desse modo, para os poetas da Negritude importava, antes de tudo, reafirmar seus valores ancestrais. Como assinalou Margaret B. Melady:

> In the first instance, *negritude* represents a movement of conscience, that is, a return of that conscience to the elements of the African society uncontaminated by the colonial history. This process involves a personal search of one's past. Thus, it is, in a sense, similar to the introspection of Proust who attempted to discover the lost and forgotten aspects of this personal history. For Proust, the taste of a *Madeleine* magically revived the memory. For the African, the sound of the drum, the rhythm of a chant, the image of a mask evoke the magic of the past (MELADY, 1971, p. 23).

Em busca desse "passado mágico", a Negritude afastou-se do marxismo e aproximou-se de uma certa tradição da poesia francesa, a qual fornecia para eles um modo de pensamento, não mais centrado em torno da "raison discursive, logique, instrumentale, chrématistique", mas em torno da "Raison intuitive, la raison-étreinte, non la raison-

œil" (SENGHOR, 1963, p. 20), da qual também se formava o instinto africano. Assim, foi a partir dessa tradição poética – aquela dos *maudits*, inaugurada por Baudelaire, mas já pressentida pelo Hugo de *Le fin du Satan*, e prolongada em seguida por Mallarmé, Lautréamont e Rimbaud, chegando ao seu extremo com os dadaístas e os surrealistas na primeira metade do século XX –, que Senghor e os demais *lamantins* encontraram os meios para expressarem sua *negritude* na língua francesa.

2. A poesia negra e as suas fontes francesas

A poesia francesa romântica tinha o propósito de satisfazer alguns anseios humanos, de natureza místico-religiosa, os quais a Igreja, após a "crítica dos filósofos" no século das Luzes, não estava mais autorizada a fazer. Como diz Marcel Raymond:

> A poesia, de agora em diante, tende a tornar-se uma ética ou não sei que forma irregular de conhecimento metafísico; excita-a uma necessidade de 'mudar a vida' como o desejava Rimbaud, de mudar o homem e de fazer-lhe atingir o ser. O que é novo, aqui, é menos o fato do que a intenção, que se liberta pouco a pouco da inconsciência, de retomar os poderes obscuros e de tentar superar o dualismo do *eu* e do universo (RAYMOND, 1997, p. 11-12).

Portanto, poesia erguida contra as doutrinas positivistas, que separavam o homem do universo, ao sufocar-lhe a parte "em que se situam os poderes não submetidos à razão" e ao exagerar, "até o limite do tolerável, a discordância natural entre as exigências totais do espírito e a existência limitada atribuída ao homem" (RAYMOND, 1997, p. 12). Essa poesia resulta da fusão entre o espírito e o mundo, prolongando na composição dos seus arranjos o influxo nervoso de uma "ação vital". É assim que, por exemplo, vemos nascer em Baudelaire poemas que, eliminando os traços sentimentalistas dos primeiros românticos, revelarão uma violência psíquica finalmente liberta dos grilhões da lógica.

Baudelaire alcança essa libertação a partir daquilo que ele chamou o "inesgotável fundo da *universal analogia*" (BAUDELAIRE in RAYMOND, 1997, p. 20). De acordo com o autor de *Les Fleurs du Mal*, a missão do poeta consistiria em estabelecer novas analogias entre as palavras e as imagens, deixando de seguir o uso convencional ou a

lógica pura, para dar vazão à livre associação psíquica e à lei misteriosa da "universal analogia". Assim, "em lugar de um 'jogo de azar' a arte do poeta tornava-se uma 'feitiçaria evocatória', uma função sagrada" (RAYMOND, 1997, p. 23). Na poesia de Baudelaire essas analogias, segundo Raymond, estabelecem-se através de figuras de linguagem como a sinestesia, os símbolos, as metáforas e as comparações.

3. A tradição africana da imagem analógica

A sensibilidade analógica experimentada por Baudelaire também constitui parte fundamental das culturas negro-africanas. Senghor, mais de uma vez, o dirá: nas línguas negro-africanas, "a palavra é (...) mais que imagem, é imagem analógica..." (SENGHOR, 1969, p. 100). O antropólogo Philippe Descola, a partir do seu estudo sobre o povo Dogon, também identifica nos africanos uma predisposição ao analogismo, o qual ele define a seguir:

> ...un mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonées dans une échelle graduée, de sorte qu'il devient possible de recomposer le système de contrastes initiaux en un dense réseau d'analogies reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées" (DESCOLA in DELAS, 2006, p. 14)

É assim que a personalidade de um membro do povo Dogon forma-se a partir de um corpo "gódu", além de oito almas "kikinu" e mais uma boa parcela de energia vital "nàma", à qual ajunta-se um duplo animal, sendo que as almas "kikinu" se repartem em quatro "almas de corpos", estas também divididas em tantas outras... *ad infinitum*. Diante dessa noção do corpo como a soma de múltiplos corpos, faz todo sentido o que o griot Amadou Hampaté Ba escreveu sobre sua mãe: "Ma propre mère, chaque foi qu'elle désirait me parler, faisait tout d'abord venir ma femme et ma sœur et leur disait: 'J'ai le désir de parler à mon fils Amadou, mais je voudrais, auparavant, savoir lequel des Amadou que l'habitent est là en ce moment'" (cit. por DESCOLA in DELAS, 2006, p. 15).

Desse modo, quando formula as bases da poesia negra escrita em língua francesa, Senghor pensa no analogismo das línguas africanas e na tradição da "universal analogia" inaugurada pela arte baudelairiana.

Porém, é preciso observar que, mesmo tendo um espírito orientado para o irracional e o oculto, Baudelaire, discípulo de Edgar Alain Poe, não deixa de ser também um herdeiro do classicismo, buscando, para além das analogias, a síntese perfeita de uma obra acabada. Por isso, ele de maneira alguma se permite levar apenas pelo instinto, esforçando-se por manifestar em sua obra "o triunfo, sobre a natureza incoerente, da ordem e da unidade criadas pelo espírito" (RAYMOND, 1997, p.23).

Assim quando passeia pelas ruas de Paris, Baudelaire visualiza símbolos ocultados pelos rastros da paisagem urbana, os quais ele logo se compraz em iluminar com o farol do seu gênio. Pois o seu triunfo consiste, justamente, em revelar correspondências insuspeitas entre as sensações mais díspares, pressentidas pelo seu sagrado dom da vidência. Contudo, uma vez que ele sempre enxerga a realidade pelo seu avesso, ao invés de uma mulher maquiada, Baudelaire está condenado a reconhecer em toda parte somente uma caveira de batom vermelho.

Esse simbolismo baudelairiano, de caráter abstrato e intelectual, é estranho a Senghor. O seu animismo católico não percebe a natureza como um meio para atingir o sobrenatural, mas enxerga-a como a única manifestação do sobrenatural. Como assinala Margaret B. Melady:

> In both poets, there is an abundance of synaesthetic images. Odors, sounds, and colors are part of the storehouse of images found in the visible universe. Yet their conception of reality is entirely different. Baudelaire views sensorial images as a mode of correspondence with a superior, abstract reality. The poet's mission is to trace a way through this world of analogies toward the intangible, infinite, super-natural. For Senghor, the spiritual, invisible forces lie within the visible. His poetic powers are natural to the African personality which relates intuitively to the spiritual and cosmic (MELADY, 1971, p. 39).

Para Senghor, portanto, o físico e o espiritual constituem duas dimensões de um mesmo universo. Nesse sentido, ele reconhece em todos os fenômenos visíveis a manifestação do mundo invisível, identificando nos objetos da natureza a presença corporificada de Deus. Como não diferencia a realidade objetiva da realidade subjetiva, Senghor dispensa o uso de metáforas ou de comparações, uma vez que...

> ... basta nomear o objeto, para que brote o **sentido** sob o **signo**. Porque tudo é signo e sentido ao mesmo tempo, para os negro-africanos: cada ser, cada coisa, mas também a matéria, a forma, a cor, o perfume e o gesto e o ritmo e o tom e o timbre, a cor da tanga, a forma da korá (espécie de harpa africana), o desenho das sandálias da noiva, os passos e os gestos do bailarino, a máscara, que sei eu? (SENGHOR, 1969, p. 101).

Que sei eu? Esta pergunta permanece sem resposta. A analogia nas línguas africanas não se estabelece, como na tradição européia, por meio de uma segunda imagem que explica o seu sentido (em Baudelaire, gato significa mulher); mas a analogia ocorre entre a palavra e a memória visual imediatamente correspondente à sua imagem (em Senghor, gato significa gato). **S**endo assim, nas línguas africanas, o simples citar das coisas faz com que manifeste-se a Força Vital do Cosmos. Trata-se, aqui, da mesma formula surrealista, segundo a qual duas palavras concretas são suficientes para recuperar a magia do Verbo, cuja imagem será "tanto mais vigorosa quanto mais 'longínquas' 'as relações das duas realidades aproximadas'" (SENGHOR, 1969, p. 102). Contudo, no caso da poesia negra, obter-se-á esse mesmo vigor surrealista, muitas vezes, apenas com um único signo:

> Il n'y a plus de jeunes gens au village.
> Dyakhère de Moussa, écoute-moi.
> Le soleil au zenith, et nul murmure!
> (SENGHOR, 1969, p. 102)

Nesse caso, mais do que de Baudelaire ou dos surrealistas, Senghor aproxima-se daquele que Marcel Raymond considera "o poeta mais poderoso que a França teve desde Hugo" (RAYMOND, 1997, p.164). Trata-se de Paul Claudel que, certa vez, escreveu:

> Nas horas vulgares nós nos servimos das coisas para usá-las, esquecendo o que de puro elas têm; mas quando, após um longo trabalho através de dificuldades, ao Meio-Dia, penetrando historicamente no seio da clareira, coloco minha mão sobre as costas ardentes do pesado rochedo, a entrada de Alexandre em Jerusalém é comparável à enormidade de minha constatação (CLAUDEL cit. por RAYMOND, 1997, p. 152).

3.1 A poesia afetiva de Paul Claudel e a imagem analógica de Senghor

Paul Claudel é o poeta da alegria e da reconciliação, que não identifica uma separação entre este mundo e o outro e que encontra nas coisas mais ordinárias, não a presença do Deus dogmático, mas a presença do Deus da inspiração. Nele, extingue-se "o estremecimento nostálgico de todo o ser obcecado pelo céu inacessível, e que vai procurar no desconhecido e no mistério o alimento para sua fome. (...) A pátria é reencontrada, com a alegria" (RAYMOND, 1997, p. 151). A missão do poeta num mundo em que o significante torna-se ele próprio um significado, em que os objetos não se reduzem a simples representações do espírito para se tornarem a sua extensão materializada no espaço e no tempo, em um mundo deste, o poeta, diz Claudel, deve reunir em si todas as figuras, sem excluir nenhuma da sua apreciação.

Neste ponto, reencontramos em Claudel as *correspondances* de Baudelaire, mas numa perspectiva diferente: enquanto o poeta da boêmia parisiense descobre nas imagens mais díspares a unidade universal graças a um jogo de palavras extraído do silogismo, o poeta da *belle époque* descobre essa unidade associando uma imagem, não a uma outra que a explica, mas a um afeto: "Aucune chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre dans mon cœur" (CLAUDEL, 1957, p. 40). Com isso, Claudel reencontra a "secrete voyelle! Animation de la parole qui naît! modulation à qui tout l'esprit consonne!" (op. cit., p.18). Mas para expressar seu verso *natural*, Claudel necessitou conceber uma prosódia capaz de "conservar, até nas construções verbais mais elaboradas, alguma coisa, o essencial, se possível, da reação vital e espontânea que está na origem da operação poética" (RAYMOND, 1997, p. 158). Tal prosódia ele a formulou tendo em vista os *blancs* e as *intermittence*s próprios da fala cotidiana:

> La pensée bat comme la cervelle et le cœur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte. Sur cette matière première l'écrivan éclairé par sa raison et son goût et guidé par un but plus ou moins distinctement perçu travaille, mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence (CLAUDEL, 1963, p. 7-8).

Senghor, que leu Claudel extensivamente durante seus anos de seminarista, reconheceu no autor de *Tête d'or* uma expressão francesa aproximada da sua alma africana. Como assinala M. B. Melady: "Claudel's theory of rhythm is very similar to that of Senghor in that it is a cosmic rhythm, one that follows Nature and its cosmic forces" (MELADY, 1971, p. 37-38). E a concepção senghoriana de ritmo, assim como a claudeliana, "is fashioned from what he has observed and felt in the everyday unfolding of nature", ou seja, "the rhythm (is) drawn from vital sources, 'celui des jours et des saisons, du flux et du reflux, du battement du cœur, de la respiration, de la marche, de l'amour'" (MELADY, 1971, p. 51).

4. O ritmo: essência da poesia negra

Em seus primeiros poemas, ao invés de recorrer às métricas tradicionais, como o octassílabo, o decassílabo e o dodecassílabo, predominantes na poesia francesa tradicional, Senghor segue as novas combinações de modelos métricos desenvolvidas por Claudel (mas também por Saint-John Perse), como em seu *Poème liminaire*:

> Vous Tirailleurs sénégalais / mês frères noirs à la main chaude / sous la glace et la mort (8-8-6)
> Qui pourra vous chanter / si ce n'est votre frère d'armes / votre frère de sang? (6-8-6)
> Je ne laisserai pas la parole aux ministres, / et pas aux généraux (12-6)
> Je ne laisserai pas / – non! – les louanges de mépris / vous enterrer furtivement. (6-8-6)
> Vous n'êtes pas de pauvres / aux poches vides sans honneur (6-8)
> Mais je déchirerai / les rires *banania* / sur tous les murs de France. (6-6-6) **(**In: DELAS, 2006, p. 16**)**

No entanto, na medida em que aprofundou sua intuição negro-africana, Senghor desenvolveu aquilo que ele chamou de *versification rythmique*. Nessa etapa, ele abandonou por completo o metro silábico e adotou uma versificação composta a partir de uma acentuação rítmica, obtida graças ao uso, que ele dizia ser instintivo, de outros recursos expressivos como a pontuação, a aliteração, a assonância, o homeoteleuto, entre outros, desenvolvendo o *poliritmo* da tradição oral africana.

4.1 A pontuação expressiva em Senghor

Comumente, a acentuação na poesia francesa recai sobre a última sílaba tônica de uma palavra ou de um grupo de palavras. Sendo assim, ao fim de cada unidade sintagmática, um acento marcará o ritmo do verso, como no exemplo de Daniel Delas: "Sur l'étang du châteu´ na´ gent deux cygnes blancs´" (DELAS, 2006, p. 17). Neste caso, temos três grupos de palavras acentuadas. Mas com o alongamento do enunciado, torna-se mais difícil a percepção dos acentos e, consequentemente, da marcação rítmica: "Sur l'étang du château perdu dans les brumes nagent lentement deux cygnes blancs majestueux" (DELAS, 2006, p. 17). Assim, a falta de uma pontuação interna implica na aceleração rítmica da dicção, o que aproxima o enunciado da fala cotidiana. Por outro lado, o emprego de uma pontuação interna faz com que a dicção torne-se lenta, assumindo um caráter mais melancólico, como numa evocação sonhadora: "Sur l'étang du château, perdu dans les brumes, nagent, lentement, deux cygnes blancs, majestueux" (DELAS, 2006, p. 17).

Em suas obras poéticas mais ousadas, como *Éthiopiques*, Senghor utiliza-se da pontuação, não como um recurso gramatical disponível para a organização lógica de um enunciado, mas como um ritmo de base semelhante a uma bateria de jazz, cuja função consiste em sustentar a pulsação da frase melódica. Na passagem seguinte do poema *L'Absente*, por exemplo, a falta de vírgulas depois de "mûr" e de "visage" estabelece "un rythme à séquence longue, à inscrire comme en filigrane une partition derrière le texte du poème":

> La voilà l'Éthiopienne, fauve comme l'or mûr incorruptible comme l'or
> Douce d'olive, bleu souriante de son visage fin souriante dans sa prestance (DELAS, 2006, p. 18)

4.2 Do ritmo monótono ao poliritmo

No famoso posfácio de *Éthiopiques*, Senghor escreveu o seguinte sobre os poetas da *Anthologie de poèsie nègre et malgache*, obra publicada em 1954 que reúne os poemas dos principais integrantes da *Negritude*:

> Não se trata de comparar os poetas da Anthologie com os grandes poetas nacionais, ainda que um Gaëtan Picon, um Jean-Paul Sartre, um André Breton não hesitem em elevar Césaire ao nível dos maiores. Nossa ambição é modesta: é a de sermos precursores, abrirmos caminho a uma autêntica poesia negra, que nem por isso renuncia a ser francesa. Como faziam aqueles pintores de Flandres, da Holanda e da Itália, chamados 'primitivos'. Trata-se nesse estudo, repito-o, de mostrar as diferenças de situação. E de mostrar que, se a essência da poesia é a mesma por toda a parte, são diversos os temperamentos e os meios dos poetas. Censurar, em Césaire e nos outros, seu ritmo, sua 'monotonia', numa palavra, o seu estilo, é censurar-lhes o terem nascidos 'negros', antilhanos ou africanos, e não 'franceses', senão cristãos; é censurar-lhes o se haverem conservados eles mesmos, irredutivelmente sinceros (SENGHOR, 1969, p. 106).

Esse ritmo monótono característico da poesia negra ecoa de maneira semelhante ao dos tambores africanos que, tocados numa pulsação incessante, despertam o transe através do qual se entra em contato com o mundo dos Ancestrais. Trata-se, portanto, de um ritmo com função encantatória, que torna a poesia negra semelhante a uma cerimônia vodu. Como observou Jack Corzani, nos poetas da negritude, assim como numa cerimônia vodu, "le rythme se précipite en incantation, les images s'accumulent, nourrissant la transe jusqu'au moment ou, l'apaisement venu, l'intuition s'impose dans son évidence autoritaire" (CORZANI, 1971, IV, p. 20-21).

A repetição que conduz ao transe tem, em Senghor, uma forma binária e uma forma ternária. Englebert Mveng (1971) reconheceu tais formas como partes fundamentais do ritmo africano:

> On peut dire que la loi fondamentale de la rythmique africaine est constituée par un double moment dialectique le premier consiste dans le constraste *Monade-Dyade* le second dans le contraste *Dyade-Triade*...
> Dans le langage courant, on parle de main droite et de main gauche. Ce qui sgnifie que si la main droite frappant sur un instrument de musique, donne un coup, la main gauche en donnera deux et l'ensemble formera une unité rythmique. De même si la main gauche donne deux coups, la droite

> en donnera trois, et une nouvelle unité rythmique est ansi constituée (MVENG in MELADY, 1971, p. 55).

Contudo, o poema ritmado de forma binária ou ternária revela toda a sua força apenas quando acompanhado por um instrumento, o qual forma um ritmo de base capaz de realçar a intensidade das palavras:

> La monotonie, elle aussi, n'est qu'une première impression. Comme dans les chants populaires, singulièrement dans les chants nègres, où le rythme de base, despotiquement affirmé, cache, à l'auditeur distrait, les syncopes et contretemps du chanteur ; où, dans la même phrase mélodique, se glissent de délicates variantes, qui ne sont perçus que des oreilles délicates (SENGHOR in MELADY, 1971, p. 55).

Dessa maneira, a partir de uma base rítmica constante, sustentada tanto pelas figuras de linguagem, tais como a aliteração ou a assonância, quanto pelos *tam-tans* e pelas *kôras*, Senghor improvisa ritmos variados dando livre vazão ao seu imaginário oprimido. Forma-se, então, um *poliritmo*, caracterizado como "la régularité dans l'irrégularité, l'unité dans la diversité, pour tout dire, sa varieté sous son apparence de monotonie" (SENGHOR in MELADY, 1971, p. 55-56). Esse poliritmo não é determinado pelo número de sílabas, "but by the recurrence of accentuated syllables. Thus it is not even the alternation of long and short syllables, but rather the alternation of stressed and atone syllables, of strong beats and weak beats" (MELADY, 1971, p. 56).

No poema *Masque Nègre*, a aliteração e a assonância ocorrem em pares que podem tanto reforçar o ritmo da fala, quanto a sua variação. M. Melady (1971) propôs os seguintes diagramas para representarem o ritmo nesse poema: (. o) marca a batida de um acompanhamento instrumental; (u) indica a falta de acento silábico, enquanto (A) confirma a sua acentuação; por outro lado (/) divide o compasso e as letras sublinhadas destacam as assonâncias e a aliterações.

. o . o . o . o
Elle dort et repose/ sur le candeur du sable
u A u u A/ u u u A u A

. o . o . o . o . o . o
Koumba Tam dort./ Une palme verte voile la fièvre des cheveux/
-- -- = =
u u A A/ u u A A u A u u A/

. o . o
cuivre le front courbe/
A u u A

Referências

CLAUDEL, Paul. *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1963.

CORZANI, Jack. *La littérature des Antilles-Guyane Française*. Tomo III e IV. Fort-de-France: Éditions Émile Désormeaux, 1978.

DELAS, Daniel. *Poésie, rythme et musique dans l'œuvre de Senghor* in *Senghor et la Musique*. Paris: Clé International, 2006.

MELADY, M. B. *Leopold Sedar Senghor:* Rhythm and Reconciliation. New Jersey: Seton Hall University Press, 1971.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

SENGHOR, L. S. *Poesia*. Trad. de Gastão Jacinto Gomes. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

SENGHOR, L. S. *Pierre Teillard de Chardin et la politique africaine*. Cahiers Pierre Teilhard de Chardin III. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

The search for identity through female figures in Jamaica Kincaid's *Lucy*

Gean Carla Pereira
Univale-Universidade Vale do Rio Doce

Elaine Cynthia Potter Richardson was born in 1949 on the island of Saint John in Antigua and lived there until 1965 when her family sent her to Westchester, New York, to work as an au pair, at the age of 16. Later, she became the writer Jamaica Kincaid, a name that connects her directly to the Caribbean; therefore, Kincaid's narratives are permeated with elements from her life in Antigua, which she seems to view as home. Kincaid focuses on multiple issues related to her life in the Caribbean, for instance, the effects of colonization and slavery, since Kincaid descends from African slaves, like the majority of her island's population (Paravisini-Gebert, 1999, p. 1).

Being a former colonized subject (Antigua achieved its independence only in 1981), Kincaid addresses different authority figures in her work by adopting an aggressive writing style which fits post-colonial literature. In her work *Lucy*, Kincaid extends the topics related to the British colonialism and turns to those connected with the protagonist's by the same name—Lucy—and her life as a former colonized, also revealing aspects concerning the American lifestyle and her relationship with her mother, employer and a girlfriend named Peggy. Having these relationships as focus, this work aims at discussing Lucy's process of identification with these three women—the mother, Mariah and Peggy.

Lucy, who was born in 1949, tries to come to terms with herself as a female teenage West Indian immigrant in the US in order to assert her identity: "These documents showed everything about me, and yet they showed nothing about me. They showed where I was born. They showed that I was born on the twenty-fifth of May 1949" (p. 148). Lucy seems to search for the proofs of who she is as she keeps informing the things her documents show: "They showed how tall I was. They showed that my skin and my eyes were the same color, brown, though they did not say if the shades were identical" (p. 148).

Lucy traces back the meanings and the origins of her full name—Lucy Josephine Potter—and discovers that her name does not convey the identity she searches for: "When I had first begun to think of the significance of my three names, I disliked the name Lucy, because it seemed slight, without substance, not at all the person I thought I would like to be even then" (p. 149). There, Lucy confesses her desire for an identity that does not reside in her first name, for she considers it "slight", i.e., unimportant, minor. Thus, Lucy's confession confirms her search for some kind of identification that would help her to fashion her own self—a process she had gone through during her entire first year in the US.

The strongest role model for Lucy during childhood was her mother: "My past was my mother […] And I was undeniably that – female. Oh, it was a laugh […] I was not like my mother– I was my mother […] But my mother knew me well, as well as she knew herself: I, at the time, even thought of us as identical" (p. 90-130). Lucy affirms that as a female she was her mother, implying not only a symbiotic relationship with the mother figure, but also the submission to the gender regulations of the Antiguan society.

Lucy was an only child until she was nine years old, when her mother got pregnant with the first of her three boys, and after each boy was born Lucy's parents would make plans for their brilliant lives as they would be sent to schools in England. Until then, Lucy had not perceived that she was being raised to be "nobody", since her parents had never talked about any plans for a successful career for her:

> I felt a sword go through my heart, for there was no accompanying scenario in which she saw me, her only identical offspring, in a remotely similar situation. […] and I began to plan a separation from her that even then I suspected would never be complete. (p. 130-131)

After her brothers' birth, Lucy started to see herself as a separate entity from her mother; she goes through a sort of mirror stage, and her plans for separation begin. According to Lacan, before the mirror stage the child does not have a self-image which defines it as a separate person; on the contrary, the infant sees itself as a "whole" reflected in the gaze of the Other—the mother: "The child assumes the mother is himself, and his primary desire is for her desire (of him)" (Rivkin & Ryan, 2000, p. 123). After separation starts, the individual becomes fragmented and never achieves wholeness again.

As Lucy grows older, she no longer intends to please her mother in order to be accepted. After her first winter in the US, Lucy admits: "I could now look back at the winter. It was my past, so to speak, my first real past—a past that was my own and over which I had the final word" (p. 23). Thus, Lucy does not want the past to restrain her plans of independence, as she adds:

> For I felt that if I could put enough miles between me and the place from which that letter came, and if I could put enough events between me and the events mentioned in the letter, would I not be free to take everything just as it came and not see hundreds of years in every gesture, every word spoken, every face? (p. 31)

Lucy thinks that by rejecting her family, along with her homeland and its colonial past, she may escape her mother's authoritarian love and become a different person. In fact, Lucy has the illusion that she may be able to construct her identity by herself; therefore, Lucy fights for a physical and psychological separation from a mother who reminds her of a painful past. This process can be understood as part of the process of individuation; as Brandão points out in his discussion on the significance of Oedipus (1985, p.11), human discourse happens when rupture occurs, which is fundamental for the process of reconnection; therefore, the consciousness of separation is the primary condition for the beginning of culture—in Lucy's case, a new beginning and an identity of her own.

In the process of separation, Lucy mourns the loss of her mother's love, and feels that perhaps this is the only true love she has ever had: "My life was at once something more simple and more complicated than that: for ten of my twenty years, half of my life, I had been mourning the end of a love affair, perhaps the only true love in my whole life I would ever know" (p. 132). For Lucy, it becomes almost unbearable to achieve this separation because she would have to renounce her "only true love". This love Lucy desires is, according to Kristeva, the love necessary to enter the "symbolic and ethic Other so difficult for a woman"; moreover, "with the arrival of a child and the start of love (perhaps the only true love of a woman for another person…) maternity is a bridge between singularity and ethics" (1986, p.297). Then, through this "bridge" both the child and the mother experience the bond with each other, even before birth takes place, thus enabling the infant to

enter the world of socialization and subjectivity. However, Kristeva relates the dyad mother/infant to the abject, and points to the individual psychosexual development, which is marked by the moment the child and the mother are separated, and the child begins to see the boundaries between itself and its mother. According to Kristeva, the mother, not the father, constitutes the Other; thus, she draws her theory from Lacan's mirror stage, but gives importance to the mother as the important link to the child, and consequently, subject development, saying that it is the mother who is responsible for making the child enter the space of the Symbolic. But since the mother is the abject, the child both loves and rejects her, especially the girl child; thus, women are caught in a trap: by rejecting the mother, and identifying with the father, they are in fact, rejecting themselves. The mother constitutes what is minor and repulsive in patriarchal society; therefore, female bodies, the immigrant, and the dispossessed in general are the abject (1982, p. 2). Lucy feels that she has to separate from her mother and motherland, or anything that alludes to the abject in order to create a new space for her in society, for the mother figure reminds Lucy of her own situation of inferiority in the American society.

Lucy had gone to the US not to go to college, but to be an *au pair*, and study in an evening school in order to become a nurse. She arrives in a household "made up of a husband, a wife, and their four girl children. The husband and wife looked alike and their four children looked just like them" (p. 12). Lucy describes this family's lifestyle giving an account of how they live, their behavior during meals, how they carry out conversation, and in the first chapter, "Poor Visitor", she states: "They [the children] would spill their food, or not eat any of it at all, or make up rhymes about it that would end with the words "smelt bad." How they made me laugh…" (p. 13). As Lucy gets to know Mariah, she criticizes her employer's attitude towards life, and asks herself: "How does a person get to be that way?" (p. 17); later she repeats the question to herself when Mariah gets upset about the weather: "How do you get to be a person who is made miserable because the weather changed its mind, because the weather doesn't live up to your expectations? How do you get to be that way?" (p. 20). Then, Lucy wonders about Mariah's life, and concludes:

> Mariah was beyond doubt or confidence. I thought, Things must have always gone her way, and not just for her but for everybody she has ever known from eternity; she has never had to doubt, and so she has never had to grow confident; the right thing always happens to her; the thing she wants to happen happens. Again I thought, How does a person get to be that way? (p. 26)

Unlike Lucy, who came from a small Caribbean island and had to make her way through life, Mariah, an American middle-class woman, seemed to have all she wanted.

Throughout the novel, Lucy connects both her mother and Mariah to her life—past and present—by commenting on the similarities and differences between them. Lucy analyzes her love for Mariah: "The times I loved Mariah it was because she reminded me of my mother. The times I did not love Mariah it was because she reminded me of my mother" (p. 58). It was reasonable for Lucy to feel that way, since Mariah was friendly and affectionate, but other times her employer's caring for her acted as a constraint.

Lucy's mother was a perfect example of female subordination, a woman devoted to her family; she served her husband: "My mother was devoted to him. She was devoted to her duties: a clean house, delicious food for us, a clean yard, a small garden of herbs and vegetables, the washing and ironing of our clothes" (p. 126). Lucy could see that Mariah's life, which seemed to be perfect, was also centered on her marriage: "Mariah did not know that Lewis was not in love with her anymore. It was not the sort of thing she could imagine. She could imagine the demise of the fowl of the air, fish in the sea, mankind itself, but not that the only man she ever loved would no longer love her" (p. 81). In Lucy's criticism, she sees the flaws of these two women in letting their marriages weaken their lives, for they did not have other goals besides taking care of their husbands and children; they should be taking care of themselves.

Lucy is always remembering her mother's plans for her: "I had come to feel that my mother's love for me was designed solely to make me into an echo of her; and I didn't know why, but I felt that I would rather be dead than become just an echo of someone" (p. 36). What Lucy does not want is the repetition of her mother's life; moreover, she wants to flee from the colonial past that encapsulates her. Instead of being confined to domestic roles, she wanted a different life and the chance to

be "somebody", but the shaping of her Caribbean self into a new person demanded a redefinition of her identity. As Hall explains, identification "is constructed on the back of a recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group" (1996, p.2). Therefore, Lucy's prior identification with a mother who stood for the Caribbean female does not represent her expectations anymore.

Away from home, Lucy decides to rebel against everything and finds inspiration to do so in Peggy, a girl about her age: "She couldn't wait to get away from her family, she said; they were a bunch of absolutely nothing. How I envied the contempt in her voice, for I could see that her family held no magic over her" (p. 91). Lucy identifies with Peggy's similar interests in becoming free from family bonds. She recognizes that Peggy's family was different from hers, because they did not seem to affect her life. Lucy, on the contrary, was running away from the strong ties that connected her to her family.

After moving in with Peggy, their differences become more obvious: "In the less than twenty-four hours we had been together under the same roof. Our differences had been piling up […]. How am I going to get out of this?—the thought was welling up inside me, but I quickly placed a big rock on top of it" (p. 154-155). Peggy represents another mode of female identification for Lucy, and during a period of time, inspires Lucy. Although Peggy is rebellious, her identification is rejected when Lucy recognizes that they have different objectives in life.

Although Lucy seeks to identify with Mariah and Peggy, her mother constitutes the strongest person in Lucy's life. Lucy loves her mother's characteristics that bring strength, whereas she hates all the flaws of her mother, who constantly remind herself of her own origins. For this reason, their relationship is based on contradictory feelings of love and hate:

> It was not from feelings of love and longing that I did this; quite the contrary. It was from a feeling of hatred. There was nothing so strange about this, for isn't it so that love and hate exist side by side? Each letter was a letter from someone I had loved at one time without reservation. (p. 20)

Unfortunately, Lucy is not capable of dealing with the ambivalent feelings towards her mother.

As discussed before, Lucy's already planned rupture with her mother happens when she leaves her Caribbean home. In the US, Lucy maintains the desire of creating a new life for herself. Her first step towards the construction of identity is the rejection of her mother's authority, which resembles colonial authority. When, at the end of the novel, Lucy moves out from Lewis and Mariah's apartment and sends her mother a letter with the wrong address on it, she establishes the final step towards a physical and psychological separation from the mother and everything she may represent.

References

BRANDÃO, Jacyntho L. Por que Édipo?. In: _____ (Org.). *O enigma em Édipo Rei*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

HALL, Stuart; GAY, Paul du (Ed.). *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996.

KINCAID, Jamaica. *Lucy.* New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1990.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

KRISTEVA, Julia. A new type of intellectual: the dissident. In: MOI, Toril (Ed.). *The Kristeva Reader*. Oxford UK; Cambridge USA: Blackwell, 1986. p. 292-300.

PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth. *Jamaica Kincaid*: a critical companion. Westport: Greenwood, 1999.

RIVKIN, Julie; RYAN, Michael. *Literary theory*: an anthology. Oxford: Blackwell, 2000.

Os símbolos da duplicidade na poética de Oswaldo de Camargo: o "Emparedado" cristão e o "Ser do absurdo"

Giovanna Soalheiro Pinheiro
UFMG

> Artista! Pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia!
>
> Cruz e Souza

> [...] Escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade [...]
>
> Jean Paul Sartre

Meditar em torno da produção de Oswaldo de Camargo é, categoricamente, entranhar-se em um sistema filosófico-poético que perpassa desde a assimilação da tradição literária e cultural do mundo do Ocidente, até uma mudança na maneira de refletir a literatura, na medida em que a condição de ser afro-brasileiro aflora com veemência. O escritor é um dos grandes expoentes da poesia negra contemporânea no Brasil, sendo, ao lado de Cuti, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues e Mário Jorge Lhescano, um dos fundadores do grupo *Quilombhoje*, que desde 1978, publica anualmente a série *Cadernos Negros*. Dono de uma escrita sublime, tanto nos versos quanto na prosa, Oswaldo de Camargo apresenta-nos uma produção literária vasta e singular. Em uma fase inicial, marcada pela publicação de *Um homem tenta ser anjo*, no ano de 1959, observa-se a influência da tradição cristã ocidental e da assimilação de uma "estética branca". Em uma etapa posterior, por outro lado, é possível inferir o processo de desassimilação, na qual vemos a expressão de um continente sócio-histórico e cultural, fortemente

vinculado à historia dos negros no Brasil. Seguindo a concepção do crítico norte-americano David Brookshaw, a poética do escritor reflete "uma consciência em formação", que propõe a ruptura parcial com a tradição européia.

Um homem tenta ser anjo, publicado no ano 1959, é o espelhamento amargo de um ser torturado por uma "consciência dupla" (Du Bois, 1999) que oscila entre o eu e o outro, ou entre uma tradição e a outra[1]. A obra mencionada, bem como outras do escritor; de certa forma, faz um percurso no sentido de romper com os modelos pré-estabelecidos, revelando a árdua tarefa de fundar ou repensar a arte a partir de um outro ponto de vista, que não seja, essencialmente, o pertencente ao *cânon* literário. Em seus versos observamos palavras que soam como vento, a procura de um autêntico espírito negro: eis o sentimento mais belo e profundo sugerido na obra do escritor. Nesse sentido, a produção de Camargo é um monumento majestoso, edificado a partir de uma identidade cultural dupla, apreendida ao mesmo tempo no plano estético e na consciência do sujeito poético. Deve-se ter em mente, portanto, que a poesia do autor "desconstrói" o mito da *identidade unificada*, tão fortemente presente no espírito da Nação brasileira.

Um dos textos em que podemos estabelecer uma dialética entre o "Ser Negro" e o "Ser Branco" é o poema narrativo "Disfarce", encontrado na obra *O estranho*, publicada em 1984. O comparecimento nítido do homem negro se faz presente na composição, em que ecoam vozes paralelas arquitetando um dos textos mais bem construídos pelo autor:

---

[1] É importante ressaltar que a produção de Oswaldo de Camargo oscila entre uma tradição é a outra, na medida em que, essa outra, refere-se ao modo de composição centrado na História e com base nos moldes de uma Literatura Afro-brasileira. Tal produção literária é, segundo aponta Octavio Ianni, no ensaio "literatura e consciência", produzida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Um dos aspectos que nos levam a definir a Literatura do autor estudado como afro-brasileira é o próprio conceito de "dupla consciência" de Du Bois, uma vez que esta definição, fortemente presente na obra do autor, implica em um conflito social e psicológico originário de uma sociedade "Brasileira" que nega uma identidade outra, ou seja, a negra.

> [...] Vivia minha face! Gritei alta noite, quando já haviam falhado todos os raios do sol que eu esperava no inverno. E Deus desanimara de reunir os pedaços do meu nome, pois eu era só:
> NEGRO. E minha mãe me escondera entre as meninas claras dos seus olhos, pois eu era só: NEGRO. E ela, naquele tempo, não sabia...
> Por isso sento-me à borda do mundo e fico a coçar meu casaco europeu, Meu odor bichado de estar por tanto tempo em velhos frascos. Eu me diviso à beira do mundo. E lambo o chão do ocidente e penso: vou além?
> Ninguém sabe que oscilo à beira do mundo. E, solitário, há muito vos contemplo... (Disfarce, in: *O estranho*, 1984)

A voz do eu enunciador apresenta-se como um "grito suave" que encontra ressonância na tradição bíblica da "Maldição de Cam"[2], relatada no livro do Gênesis. Alfredo Bosi, no ensaio intitulado "sob o signo de Cam", aponta para a construção de um mito etiológico, no qual se edifica um pressuposto universal relativo à dominação do povo negro. Por meio das "verdades cristãs" o negro fora condenado ao exílio e à dominação pela "raça superior". A voz que emerge do poema expressa, portanto, "a revelação da dor infinita" de toda uma coletividade condenada ao emparedamento social, político e cultural. Divisar-se à beira do mundo, expressão cunhada no texto, é, sobretudo, vivenciar duas identidades em conflito, é cantar, ainda, as "Canções da dor", com o incomensurável peso dos açoites que marcam a vida do homem de cor.

A memória, o tempo, o espaço, a consciência do sujeito entre dois mundos, são o alicerce da estrutura do texto. Os advérbios ou adjuntos adverbiais de tempo e lugar, presentes em todo o poema, configuram a dor e a angústia, uma vez que, a partir da rememoração de uma vida assimilada e, portanto, distanciada de sua autêntica genealogia,

---

[2] Segundo nota-se no livro do Gênesis, Cam fora amaldiçoado pelo seu pai, Noé, uma vez que o filho teria zombado da nudez paterna. Como conseqüência, toda descendência de Cam deveria perambular pela terra e servir aos irmãos. Gênesis 9: 20-28. A maldição de Cam tornou-se, para o mundo do ocidente, um pressuposto cruel de dominação sobre os povos africanos, uma vez que "acreditava-se" que estes eram descendentes de Cam. Alfredo Bosi no ensaio "Sob o signo de Cam" In: *Dialética da Colonização* faz uma análise aguda desse episódio bíblico, passando pelos poemas de Castro Alves e pela vida de Cruz e Souza, e Lima Barreto.

o eu poético deságua na consciência lancinante de sua existência dual[3]. Semelhante em algumas passagens ao "Emparedado"*,* de Cruz e Sousa, o texto aborda não somente a dupla consciência do sujeito empírico, em fase inicial de produção escrita, mas, especialmente, revela o dogmatismo ocidental, o qual põe, à margem, ainda hoje, tudo o que vai de encontro à "autenticidade" dos valores brancos. É magnífico o jogo de oposições que se forma ao longo do poema: a noite e o dia; o claro e o escuro; o frio e o quente indicando a complexa ambivalência entre o ser negro e o ser branco. Nos dizeres do escritor norte-americano, Du Bois:

> É uma sensação estranha, essa consciência dupla, essa sensação de estar a se olhar com os olhos de outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que contínua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. E sempre a sentir sua duplicidade [...]. (*As almas da gente negra,* 1999, p. 54).

Tais palavras refletem um mundo em luta que, constantemente, tenta unir os pedaços de uma identidade tida, pelo ocidentalismo, como única, mas que guerreia contra a sua própria condição humana, ao mesmo tempo dupla, fragmentada e "emparedada" por uma cultura ocidental que se deseja superior.

O poeta místico e as dores do seu tempo: *Um homem tenta ser anjo*

Em presença de uma abordagem poética do Cristianismo e do sofrimento perene do homem é possível notar um diálogo vivo com os pensadores herdeiros da metafísica cristã. O anseio pela perfeição é um dos pontos mais sugeridos na poética do escritor que, "na fúria de ser anjo", voa firmemente em direção às estrelas, mas sem fechar os olhos para as condições miseráveis que esmagam o coração humano. É

---

[3] Zilá Bernd, organizadora do livro *Poesia negra Brasileira,* publicado em 1992 pela Editora AGE, comenta sobre a dualidade ou "consciência dilacerada", que perpassa a produção de alguns escritores a partir da década de 60. Nos dizeres de Bernd: "a ambigüidade de querer assimilar os valores estéticos do "mundo branco", lamentando, ao mesmo tempo, a perda dos valores negros, reflete não só a problemática do artista negro no Brasil como em toda a América". (*Poesia negra brasileira*, p. 57. 1992). Essa "sensação de *inquietante estranhamento"* gera um conflito que se aproxima do conceito de "consciência dupla" de Du Bois.

preciso pontuar que Oswaldo de Camargo foi seminarista, estudante do Seminário Menor Nossa Senhora da Paz, localizado na cidade de São José do Rio Preto, e que a sua formação influenciou em muito a sua produção literária, o que fica muito evidente na leitura de *Um homem tenta ser anjo*. É possível perceber um diálogo aberto com as produções de Santo Agostinho, Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz, especialmente, no que tange à percepção do sofrimento terreno que leva à redenção e a vontade de alcançar a essência divina. Os versos do poema *XIV* denotam fortes impressões cristãs. No limiar do ser bicho e do ser homem, o poeta nos apresenta a sua crença maior: a dissolução da matéria e o seu ideal ascético.

> ... Cada estrela no céu foi uma chaga
> anunciando na noite meu delírio...
> Para Deus enviei meu pobre grito
> A tremer sob as cordas desse vento.
> (...).
> ...Meu anseio de ser além de mim
> É certeza de que tenho um fim,
> Onde o encontro do homem se resolve
> E a natura do bicho se dissolve...

Torna-se manifesta, sobretudo nos versos finais, a idéia de redenção, herança maior do cristianismo. A terra, em sentido físico, é o lugar da contínua peregrinação do homem que tenta perceber e definir a sua obscura e paradoxal relação com Deus, na qual as aflições da existência humana, em muitos momentos, fazem-no oscilar entre o plano puramente físico e o metafísico. Não se trata, na poética de Oswaldo, de uma crença fundamentalista, que aceita os tormentos e os caminhos tortuosos impostos pela civilização ocidental. Pode-se inferir justamente um pensamento oposto. Não raro, encontramos em sua obra a contestação, ainda que veladamente, dos valores éticos e morais apregoados em séculos de dominação. Ao mesmo tempo em que se sente um místico peregrino, o eu lírico deságua em rios profundos de angústia, indagando sobre os tormentos de um mundo incoerente e absurdo. Neste sentido é possível perceber, além do transcendentalismo, a presença de um existencialismo menos corrosivo, mas que em alguns momentos crê-se apenas matéria. Surge o momento em que o homem toma consciência de sua condição existencial e, como coloca Camus: "Esse mal-estar diante

da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa 'náusea', como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo". (*O mito de Sísifo*, 2005, p. 29).

Em "Quase infantilidade", no qual o poeta constrói imagens esplêndidas, percebe-se o exposto acima:

> Amanhã serei fumo, pó e cinza,
> Me adianta viver?
> Algo me diz que minha vida vale
> O mistério de alguns anos de agonia,
>
> (...).
> Se olho a parede do meu quarto,
> Só vejo a matéria toda cor,
> E sinto vagamente a surpresa
> De preso ser a vida e não ao sonho...
>
> (...).
> Se tenho em minha boca grossa losna
> E outras vezes gozos celestiais,
> E deram-me certeza absoluta
> De ser um dia restos imortais
> Se continuo a vida desse modo,
> Me adianta viver?
>
> (*Um homem tenta ser anjo,* 1959 p.37).

Notam-se todas as possibilidades de uma poética em conflito com o mundo no qual se insere. A imprecisão e a dúvida sufocante permeiam, fortemente, tais versos, em que o eu poético não sabe se é a vida ou a morte que, de fato, vale a pena. O poema acima não somente nos remete a uma tradição religiosa, mas também questiona os dogmas e preceitos propalados pelo pretenso universalismo cristão: o "eu" afirma a finitude da vida e a transformação do corpo em pó, pois somos unicamente matéria e, na realidade, jamais poderemos ter a absoluta certeza da transcendência ou do alcance da essência divina. Ainda que o sujeito poético acredite na possibilidade de encontro com Deus e, desse modo, na perpetuação da alma, há a interminável dúvida cruel, de não conhecer de fato o que é a existência humana.

O temor refere-se à Morte, enquanto fio último da Vida, e não necessariamente ao que vem depois dela. A dúvida lancinante é: somos apenas matéria ou temos algo que vai além do corpo, uma "sombra

imaterial?" O sujeito poético, em um grito incontido, indaga se todos os tormentos valeram a pena; se todas as lutas foram em vão; se a vida é tão insignificante; se a miséria, a injustiça e a maldade são inerentes à humanidade e, assim, devemos aceitá-las, pois muitas vezes não sabemos como combater ou destruir. Há, de fato, esse mundo ideal que tantos pensadores e poetas difundiram ou o que existe é simplesmente a matéria? O uso reiterado dos pontos interrogativos e o pensamento pendular - em meio à luz e as trevas - parecem corroborar o ímpeto do eu lírico na busca por respostas e eternas verdades.

No poema "Auto-retrato", observa-se um autor-leitor da tradição literária, bem como observado em outros poemas da sua obra. O retorno ao bucolismo clássico, e também ao Arcadismo, se faz presente em forma de uma inflexão mística, mas, ao mesmo tempo, o sujeito poético tem a consciência acesa de sua existência marcada pela tortura, o que endossa um dos temas mais presentes na sua poesia: a angústia.

Ver-me assim é ver num campo aberto
Um cimo verde, um horizonte azul,
E uma alma em meu vergel interno,
A qual eu pastoreio e alimento.
Gosto de olhar a minha revolta alma
Aqui deste rochedo em que me assento...
Tenho um riacho também que me tortura,
Bucólico e terno...
Às vezes, ao voltar do meu rochedo,
Após um dia todo de labor,
Lavo o rosto em sua água e torno-me
Amável e sonhador...
A alma que alimento e pastoreio
Passeia em minha face juvenil
Nos dias de excursão, paisagens outras,
Cansada deste pífaro que toco
Aqui neste rochedo em que me assento...
(*Um homem tenta ser anjo,* 1959, p.21-22).

A pintura íntima, sugerida já no próprio título, deve ser entendida como um fluxo memorial e como uma viagem ao cerne de si mesmo, na busca contínua pela essência do Homem. Contudo, o cansaço e o infindável sofrimento levam tal busca a uma certa melancolia, sobretudo quando se tem em mente um "trabalho" intenso e com rara esperança. O

eu lírico, novamente corrobora os caminhos ásperos pelos quais passam o coração humano, mas não deixa de apontar os raros momentos em que o "sonho bom" também se apresenta.

A partir do quinto verso é possível perceber uma alusão ao mito de Sísifo que, condenado pelos Deuses, viu-se obrigado a carregar uma rocha até o topo da montanha, de onde tornava a cair. Exaustivamente o trabalho se repetia e o "herói do absurdo"[4] observava o rolar da rocha até que, outra vez, deveria erguê-la ao alto. Sísifo é o sujeito consciente da sua condição miserável, continuamente miserável. A referência ao mito, portanto, adquire sentido pleno, à medida que o eu lírico tem o pensamento voltado para a sua própria existência, repleta de amargura. Os dois últimos versos: "Tornei-me escadaria de mim mesmo... /Degraus de abatimento! Vou a esmo...", parecem confirmar a ânsia e o desespero do eu lírico na sua busca incerta, no seu caminho incerto, na sua alma incerta. O poema Auto-retrato é, na realidade, a súmula da poética de Camargo, na medida em que expressa sentimentos duplos e antagônicos: o ontem e o hoje, o alegre e o triste e, por fim, o caminhar a esmo.

Conclusão

As palavras presentes na poética de Oswaldo de Camargo refletem o desejo e o cansaço da vida em busca de si mesma, de uma tradição negada, pois ainda que haja a vontade de romper com os preceitos de uma herança européia e de libertar-se dos conflitos que permeiam o coração humano, o eu lírico tem a profunda consciência de não poder atingir a plenitude em vida. A poesia do autor é o cantar que "semeia o desencanto" e "as queixas do vão cansaço". A crença está, justamente, na possibilidade de "transcender o relativo", como nos diz o prefaciador de *Um homem tenta ser anjo*, Jose Pedro Galvão.

Em um dos versos do poema *XXVII* – "*é cada vez mais triste este meu canto"* é possível notar um dos motivos da arte de Camargo, ou seja, fazer do "canto" o espaço do desencanto; o meio com o qual o poeta possa dialogar com o seu próprio eu, através da revelação das suas

[4] A expressão "Herói do absurdo" foi trabalhada por Camus, em sua obra *O mito de Sísifo*, referindo-se à condição miserável e inexplicável da existência humana que "é enganosa e é eterna", segundo o próprio autor.

dores íntimas. Parafraseando o próprio Oswaldo: o poeta escreve, antes de tudo, para si mesmo. "Escrever é um ato de angústia".

A poética do escritor reflete, além disso, o peso incontestável de uma "consciência dupla" que apenas pode se olhar com os olhos dos outros. Oswaldo de Camargo deve ser concebido enquanto ser ambíguo, assim como o eu lírico, já que revela as duas faces conflituosas que estão no cerne de sua produção: a "do ser branco" e a do "ser negro", ao mesmo tempo cristão e absurdo. No entanto, esta consciência bipartida não diminui o encanto, a beleza, o "grito velado" e a subjetividade de seus versos.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões.* São Paulo. Editora Universitária São Francisco; EDUSF, 2003.

BERND, Zilá. *Poesia negra brasileira*: antologia. Porto Alegre: AGE; IEL; IGEL, 1992.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização.* São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2002

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira.* Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto. 1983.

CAMARGO, Oswaldo. *Um homem tenta ser anjo.* São Paulo: Editora e Gráfica Supertipo, 1959.

CAMARGO, Oswaldo. *15 poemas negros*. São Paulo: Edição da Associação Cultural do Negro, 1963.

CAMARGO, Oswaldo. *O estranho.* São Paulo: R. Kempf, 1984.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo.* Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. *Os melhores poemas de amor da sabedoria religiosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003.

DU BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra.* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999

GIROY, Paul. *O Atlântico negro.* São Paulo: Editora 34, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

SARTRE, Jean Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2004.

SOUZA, João da Cruz e. *Obra completa de Cruz e Souza.* Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

Cándido López e Roa Bastos: um outro olhar sobre a história

Gislaine Michel
FALE – UFMG

Cándido López, um ilustre argentino desconhecido dos brasileiros, nasceu em 29 de agosto de 1840, em Buenos Aires. Sua vocação para a pintura talvez pudesse tê-lo conduzido para um caminho de glórias não fosse a notícia da Guerra do Paraguai (1864-1870), que o fez alistar-se como voluntário no batalhão de San Nicolás em 1865, com o grau de tenente.

Tendo participado de vários combates, inclusive com o comando de uma Companhia, transformou-se em paisagista e documentou os episódios da guerra. Na Batalha de Curupaytí, em setembro de 1866, sua mão direita foi ferida com estilhaços de granada. Para evitar a gangrena, sua mão teve que ser amputada. Em 1868, como a gangrena prosseguisse, sofreu outra amputação acima do cotovelo. Data dessa época o adestramento de sua mão esquerda.

Durante a guerra, o artista-soldado realizou vários croquis de uniformes, batalhas, paisagens, acampamentos e anotações detalhadas dos acontecimentos. No período compreendido entre 1891 e 1902, Cándido López, também conhecido como "*El manco de Curupaytí*" utilizou este material para pintar, com a mão esquerda, sua série de quadros sobre a Guerra do Paraguai.

Augusto Roa Bastos, escritor paraguaio, nasceu em Assunção, em 1917. Em 1934, alista-se como voluntário na Guerra do Chaco (1932-1935), conflito travado entre o Paraguai e a Bolívia. Devido a sua idade, não participa da linha de frente. Trabalha como assistente em um hospital de campanha, assistindo à dor física e moral dos soldados. Participa ativamente da Revolução Paraguaia de 14 de março de 1947, um levantamento popular que reuniu liberais, comunistas e oficiais jovens. Como resultado dessa guerra civil, em que saiu vencedor o governo, Roa Bastos teve que exilar-se em Buenos Aires. Estando no exílio, Roa Bastos publica em 1960 seu primeiro romance "*Hijo de Hombre*", no qual expõe sua visão da história paraguaia e o que considera a conflitante natureza

mestiça de seu povo. Em 1974 publica "*Yo, El Supremo*", obra que lhe valerá o Prêmio Cervantes em 1989, mesmo ano em que readquire sua nacionalidade paraguaia. "*El Fiscal*", o terceiro livro do autor que aborda a questão da ditadura no Paraguai, é publicado em 1993.

Unindo ambos, o pintor argentino e o escritor paraguaio, um fato: a Guerra do Paraguai, também conhecida como Guerra Grande ou Guerra da Tríplice Aliança. Estendendo-se de dezembro de 1864 a março de 1870, foi o maior e mais sangrento conflito armado do continente americano. Brasil, Argentina e Uruguai derrotaram o Paraguai, com grandes perdas humanas para todos. A lembrança deste genocídio é deslocado para uma região entre o onírico e o fantástico na obra "*O Livro da Guerra Grande*". Um escritor de cada país participante do conflito toma a memória de personagens dos campos de batalha para recontar esta guerra.

Roa Bastos participa da coletânea com dois textos. Em um deles, intitulado "*Em frente à frente argentina*", ele constrói um diálogo entre Cándido López e o general argentino Bartolomeu Mitre. Recuperando restos do passado e articulando-os com a tradição, a memória e a história, Roa Bastos procura (re)construir a identidade do Paraguai.

Pela tradição, uma comunidade se identifica mediante a existência de referências comuns. Constrói-se uma identidade coletiva com o objetivo da manutenção de valores que não deveriam ser rompidos, segundo o consenso majoritário dos membros dessa comunidade, valores estes que remontam geralmente a épocas longínquas, a uma suposta origem. Para poder compartilhar as recordações desse passado comum, a tradição associa-se às memórias pessoais, na forma de depoimentos, documentos, performances, lugares (con)sagrados mantendo-se, assim, viva e reforçando seu poder de atuação.

Entretanto, ao mesmo tempo em que se alimenta da memória, a tradição se assenta sobre um "juego sutil entre recuerdo y olvido".[1] Segundo Paul Ricoeur[2] a memória transformada em critério de identidade é manipulada por quem detém o poder e disso resulta o que ele chama de usos e abusos de memória. Entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas da memória, surge o fenômeno da ideologia. Para

[1] MIRANDA, 2004. p. 1.
[2] RICOEUR, 2000. p. 110.

Ricoeur[3] esse processo tem, em seu plano mais profundo, a incorporação da memória à constituição da identidade através da função narrativa. O relato, assim imposto, em que se mesclam as estratégias de esquecimento e rememoração, se converte em instrumento privilegiado para se legitimar a ordem e justificar a dominação. Os relatos de fundação, de glória e humilhação (usos e abusos de memória) passam a constituir a história "autorizada", a história oficial. A rememoração das peripécias dessa história passa a ser considerada como sendo os acontecimentos fundadores da identidade comum.

A combinação entre tradição, memória e história consolida, no século XIX, a idéia de que existem vínculos naturais que mantêm a unidade de um grupo. Essa idéia propicia o vínculo entre identidade, raça e território. A nação passa a ser uma forma de se manter a estabilidade das identidades e o progresso torna-se a justificativa da supremacia entre uma nação e outra.

O século XX, entretanto, com suas duas grandes guerras e uma infinidade de outros conflitos bélicos, vai por em xeque tais conceitos. A concepção de história como progresso começa a ruir. A narrativa contemporânea passa a questionar o modelo de identidade via memória. "Torna-se possível, pois, perceber as tradições nacionais como inventadas, a nação como narrativa, o nacional como imaginário".[4]

Numa reflexão crítica a respeito da história, a relação entre os termos passado, presente e futuro deve ser revista. A história, segundo Benjamin, é um tempo saturado de "agoras",[5] por isso ele critica a concepção de tempo cronológico e linear, característica tanto da historiografia "progressista" quanto da historiografia "burguesa". Por essa concepção o presente é dirigido e determinado pelo passado. Torna-se necessário então "explodir o continnum da história"[6] para que o presente, unindo-se com o passado, passe a ser identificado como parte integrante desta história, garantindo a possibilidade de mudanças. Para que essa explosão aconteça, o relógio deverá ser trocado pelo calendário. E, pelo calendário, os dias santos retornam sempre. "São os

[3] RICOEUR, 2000. p. 115.
[4] BRANDÃO, 2005. p. 88.
[5] BENJAMIN, 1994. p. 229.
[6] BENJAMIN, 1994. p. 230.

dias da reminiscência".[7] Esse retorno, entretanto, não significa conservar o passado. Ao contrário, este retorna se relacionando com o presente. E isto ocorre através da rememoração. Não tendo como se deslocar rumo ao passado, o que resta para o escritor são os vestígios desse tempo, vistos e analisados com os olhos do presente. Assim, pela rememoração, o passado é permanentemente revisto e o presente é valorizado "como momento decisivo na compreensão da história".[8] E o escritor assume a missão de não deixar o passado cair no esquecimento.

Para restituir a vida a Cándido López, Roa Bastos realiza um importante trabalho de investigação em relação à Guerra da Tríplice Aliança. Ao mesmo tempo, sua narrativa revisa e reelabora a história do Paraguai, tornando possível desmistificar a história oficial e reinventar novas histórias.

Em sociedades como as nossas, latino-americanas, a literatura está intimamente ligada a acontecimentos políticos e sociais. É a literatura, muitas vezes, a única voz para os silenciados. Ainda que, como visto, o Poder tenha como manipular a linguagem e, via de regra, os meios de comunicação, escritores como Roa Bastos conseguem operar a destruição da imagem tradicional da verdade literária. Esse processo se dá pelo questionamento da própria linguagem e do valor das palavras como únicos veículos da realidade. Segundo Roa Bastos:

> Ahora está de moda hablar de la realidad. Típico reflejo de inseguridad, de incertidumbre. La gente quiere ver, oler, tocar, pinchar la burbuja de su soledad. ¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre...[9]

As anotações detalhadas dos acontecimentos redigidas por Cándido López nos campos de batalha acompanham seus quadros sobre

---

[7] BENJAMIN, 1994, p. 230.

[8] OTTE, 1996. p. 214.

[9] ROA BASTOS, 1966. p. 15. Agora está na moda falar da realidade. Típico reflexo de insegurança, de incerteza. As pessoas querem ver, cheirar, tocar, espetar a bolha de sua solidão. Mas o que é a realidade? Porque há o real do que não se vê e até do que não existe ainda. Para mim, a realidade é o que fica quando desaparece toda a realidade, quando se queima a memória do costume... (Tradução minha).

a Guerra do Paraguai. Seu conjunto excepcional de quadros foi pintado entre 1891 e 1902, mais de vinte anos após o término da contenda, o que faz de Cándido um "historiador do pincel", já que ele reconstrói o conflito através da memória.

Por sua vez, Roa Bastos articula a história com as cenas pintadas por Cándido escrevendo uma contra-história capaz de transgredir a história oficial. O diálogo de Bartolomeu Mitre e Cándido López, (re) construído literariamente, nos coloca "em frente à frente argentina" e propõe outras versões dos acontecimentos, distintas das que foram transmitidas oficialmente. É assim que, participando do diálogo, os vemos tratar da Batalha de Curupaytí (22 de setembro de 1866), a maior derrota aliada da Guerra:

> Que está retratando à força de pinceladas, pintor? O apresto da batalha de Curupaytí, em que morreram dez mil aliados e minha mão, general. Você vai pintar o massacre e a decapitação manual? Que tipo de mestre é o nosso? Esqueça o pesado passado, mestre da paleta, torne-o mais leve. Não há melhor fé que acreditar no impossível.[10]

Segundo minha pesquisa sobre os antecedentes da guerra, a história oficial relata que em março de 1864, o presidente Bernardo Berro (do partido Blanco) renunciou no Uruguai e em agosto desse mesmo ano o Paraguai deu ultimato ao Brasil para que não interviesse no Uruguai. Em 16 de outubro as tropas brasileiras invadiram o Uruguai em apoio a Venancio Flores (do partido Colorado) e o Paraguai declarou formalmente a guerra ao Brasil em 13 de dezembro de 1864. Tendo sido negado pelo governo argentino o pedido de permissão para que tropas paraguaias cruzassem seu território de Misiones para atacar o Rio Grande do Sul, o Paraguai declarou guerra à Argentina e invadiu a província de Corrientes em 18 de março de 1865.[11]

O episódio da invasão argentina é retratado sob outro prisma no texto roabastiano.

> Por que lhes declarou guerra, senhor? Pensou antes de assinar a declaração? O marechal meteu suas tropas em território argentino, pintor. Atropelou a soberania. Pedir

[10] ROA BASTOS, 2002. p. 15.
[11] CRONOLOGIA dos conflitos.

> permissão, *sir*. Cruzar as tropas pelo potreiro de Misiones para defender a República Oriental do Uruguai que os brasileiros invadiram, *sir*. Cruzar por Misiones, terras litigiosas ainda, pátria de ninguém.[12]

Na legislação de guerra argentina, à época do conflito, o fuzilamento muitas vezes substituía os tribunais militares. Era essa a forma de castigar as deserções e os delitos contra a vida. Os generais em comando de forças contra outros países, que se encontrassem distantes da cidade sede do Poder Executivo, possuíam essa atribuição quando em campanha.[13] O general Bartolomeu Mitre era o comandante das forças aliadas, e como tal, ordenou o fuzilamento de vários soldados e oficiais, fossem paraguaios ou aliados, pelos motivos de traição, deserção ou espionagem. Entretanto, "em frente à frente argentina", tomamos conhecimentos de outras versões:

> Você pintou o fuzilamento do *brigadier* Aranda? Não, dom Mitre. Como quer que eu retrate essa farsa? O pelotão fuzilou um boneco de estopa. Imagine, não seria decente reproduzir uma reprodução sem origem, uma pantomima bastarda, dom. Note que essa comédia de justiçamento transforma a justiça em um truque.[14]

Para o povo paraguaio, a Guerra Grande é um marco histórico de referência, seja pelo extermínio de 300 mil pessoas, entre civis e militares,[15] seja pela reviravolta histórica que a derrota impôs ao país, desde então um dos menos desenvolvidos da América do Sul. Roa Bastos, um artista da palavra, ao se utilizar dos símbolos habituais em circulação na sociedade, recria a significação destes, permitindo lançar um outro olhar sobre a história. Não um olhar tradicional, não um olhar domesticado, mas um olhar sob outra perspectiva:

> Os homens se espreitam como feras e no encontro se desconhecem. Acreditam que somos diferentes e que tudo o que é diferente deve ser exterminado, para que reine a igualdade da morte. [...] Desde o início dos tempos

[12] ROA BASTOS, 2002. p. 20.
[13] DE MARCO, 2003. p. 195-202.
[14] ROA BASTOS, 2002. p. 18.
[15] GUERRA do Paraguai.

> sempre houve fogueiras de violência destrutiva. E também sempre houve o fogo do espírito para purificar o dano, conjurando-o por meio da arte, que é mais forte que a morte.[16]

Referências

ANTHROPOS: Revista de documentación científica de la cultura. Augusto Roa Bastos: La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre – una poética de las variaciones. Barcelona: Editorial Anthropos, n. 115, dic. 1990. 96 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade*: literatura contemporânea e imaginário nacional. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina Editora; FALE/UFMG, 2005.

CÁNDIDO López. Disponível em: <http://www.ateneohyv.com.ar/Biografias/l.htm>. Acesso em: 3 jul 2006.

CÁNDIDO López: el cazador de imágenes. Disponível em: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/1998/08/30/e-00801d.htm>. Acesso em: 1 out. 2006.

CRONOLOGIA dos Conflitos. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/histpar_9.htm>. Acesso em: 18 mar. 2007.

DE MARCO, Miguel Ángel. *La guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Planeta, 2003. 352 p.

GUERRA do Paraguai. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Paraguai>. Acesso em: 1 set. 2006.

MIRANDA, Wander Melo. *La poesia de lo revaciado*: imágenes de memoria, imágenes de nación, 2004. (Texto digitalizado).

[16] ROA BASTOS, 2002. p. 97 – 98.

OTTE, George. Rememoração e citação em Walter Benjamin. In: OTTE, George; MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo Martiniano (Org.). *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte: CEL – FALE/ UFMG, v.4. p. 211-223, 1996.

PACHECO, Marcelo E. *Cándido López (1840-1902)*. Disponível em: <http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/candido_lopez/ index.htm>. Acesso em: 3 jul. 2006.

RICOEUR, Paul. La memoria ejercida: uso y abuso. In: RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, 2000. p. 96-123.

ROA BASTOS, Augusto. Contar un cuento. In: _____. *El Baldío*. Buenos Aires: Losada, 1966. p. 15.

ROA BASTOS, Augusto. *El fiscal*. Assunción: El Lector, 1998.

ROA BASTOS, Augusto; MACIEL, Alejandro; GADEA, Omar Prego; NEPOMUCENO, Eric. *O livro da Guerra Grande*. Trad. Josely Vianna Baptista *et al*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Gramática da violência: uma análise da construção dos contos e das reportagens publicados entre 1965 e 1967 por Rodolfo Walsh[1]

Graciela Foglia
UFMG

Tempos de barbárie política, de exclusão social, de deslocamentos de grandes contingentes humanos. Tempo de exilados e refugiados. Em fim, tempos de violência. Esta é a marca do século XX – a era das catástrofes, no dizer de Eric Hobsbawm –. Tal fato teve conseqüências lingüísticas que, sem dúvida, se refletem na literatura. George Steiner, lingüista e crítico literário, fala de uma "revolução na linguagem" e localiza sua origem na crise de valores que antecede a Grande Guerra. É o fim da cultura humanista; a partir desta crise, tomamos consciência de que a crença no poder da razão desmoronou. Por isto mesmo, diz Steiner que não lhe "parece realista pensar na literatura, na educação, na linguagem, como se não houvesse acontecido nada de maior importância para colocarmos em julgamento o próprio conceito de tais atividades. Ler Ésquilo ou Shakespeare – menos ainda 'ensiná-los' – como se os textos, como se a autoridade dos textos em nossa própria vida houvesse permanecido imune à história recente, é uma forma sutil mas corrosiva de analfabetismo.[2]"

A revolução na linguagem, a perda da fé em seu poder, não afeta só as formas de ler, mas também as de produzir os textos. Steiner o exemplifica com a metáfora do silêncio ou o fracasso da linguagem que se pode observar em Hofmannsthal, Kafka e nos escritores contemporâneos,[3] e afirma: "Parece-nos adequado que os que produzem arte em uma civilização quase bárbara, que despojou tantas pessoas de seus lares e

---

[1] Este trabalho faz parte do Projeto de pesquisa apresentado à Faculdade de Letras de Universidade Federal de Minas Gerais. Tanto o projeto quanto as citas em espanhol foram traduzidos por Zenaide Romanovsky.

[2] STEINER. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, p. 13.

[3] STEINER. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, p. 6.

arrancou línguas e gente de suas raízes, sejam também poetas sem casa e vagabundos atravessando diversas línguas."[4]

Tendo estas reflexões como um dos embasamentos teóricos, o objetivo do projeto apresentado à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais é descrever os procedimentos de construção dos contos e das reportagens publicadas, nos anos '60, por Rodolfo Walsh, jornalista argentino, desaparecido durante a última ditadura militar (1976-1983) nesse país, e analisar de que maneira a violência de Estado, nas múltiplas formas que assumiu no século XX, põe sob tensão as diferentes estratégias discursivas que estruturam os textos.

Assim, o projeto pretende contribuir com as reflexões no âmbito das relações entre literatura e violência, ao observar como esta última afeta a linguagem. Desta maneira, os resultados da pesquisa também poderão dialogar com os estudos da literatura de testemunho assim como com aqueles que pensam a literatura e o exílio.

Introdução

Este projeto pretende continuar com as pesquisas e as reflexões iniciadas durante os estudos para o doutorado, apresentado na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que culminaram com a defesa da tese *Rehacer y resistir: el proceso de escritura de* Operación masacre[5] *de Rodolfo Walsh*. Esse romance narra o fuzilamento clandestino, pela polícia da província de Buenos Aires, Argentina, de um grupo de civis acusados de estar supostamente conspirando contra o governo da chamada Revolução Libertadora (1955-1958). Nesse trabalho parti da hipótese de que *Operación masacre* poderia ser lida como romance de testemunho; mais concretamente, a leitura foi orientada pelas reflexões desenvolvidas no âmbito dos estudos da literatura do Holocausto ou *Shoah*.

Quando Rodolfo Walsh, jornalista e escritor argentino desaparecido em 1977, toma conhecimento dos fuzilamentos clandestinos de 1956, seu mundo de seguranças desmorona. Necessita entender o que significa esse crime; intui desde o princípio que existe algo

---

[4] STEINER. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, p. 25-26.

[5] WALSH. *Operación masacre*.

desproporcionado entre o ato de participar de um levante e o castigo infringido às vítimas. Procurando compreender, pesquisa e escreve. E esta escrita não será somente de denúncia; será um espaço de busca e de resistência: busca de respostas para entender o desmoronamento de seu universo de seguranças; resistência à perda de valores que, até aquele momento, davam sentido à sua vida.

A análise de *Operación masacre* revela as escolhas feitas por Walsh para representar o descalabro do mundo que de repente o assalta. Frente a um Estado que mata seus cidadãos, que aniquila seus "inimigos" por menor que seja sua dissidência; frente à arbitrariedade da justiça que não castiga o crime, o autor escreve, porque o que está em jogo é a perda de valores que estruturavam a sociedade, está em jogo a própria identidade. O crime não é resolvido, nem as respostas encontradas (elas não existem) e perante esta realidade o autor resiste mediante a escrita e as sucessivas reescritas ao discurso legitimador do terrorismo de Estado.

A escolha teórica, reflexões desenvolvidas no âmbito dos estudos da *Shoah*, deve-se a que, como veremos nas considerações a seguir, dentro dos estudos da literatura de testemunho existem duas grandes correntes que se diferenciam, tanto no que se refere à forma que deve ter o testemunho e quem pode produzi-lo, como também na interpretação que cada uma delas faz do século XX.

Contextualização do problema

A experiência da violência racionalmente administrada pelo Estado, marca do século XX, com seus campos de concentração, de trabalhos forçados, de extermínio e com seus desaparecidos, suscitou (e suscita) uma vasta reflexão que se vê plasmada em uma literatura que consegue deixar registrada tamanha violência. Alguns dos textos já clássicos de tal literatura, produzidos depois da Segunda Guerra Mundial, são os de Primo Levi,[6] de Jean Améry,[7] de Maurice Halbwachs[8] – todos autores sobreviventes dos campos de concentração nazistas. E, em particular, no âmbito da literatura espanhola, entre os que sofreram a experiência dos campos de concentração e do exílio podem ser

[6] LEVI. *A trégua*; LEVI. *É sito um homem?;* LEVI. *Os afogados e os sobreviventes*.
[7] AMÉRY. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*.
[8] HALBWACHS.*A memória coletiva*.

mencionadas, por exemplo, as obras de Max Aub (alguns relatos de *Enero sin nombre* ou *Campo Francés*[9]) e a de Semprún (*La escritura o la vida*[10]) para ficarmos só com dois entre os mais conhecidos.

Na América Latina, a constante violência dos regimes ditatoriais com seus assassinatos, e suas políticas de morte e de exclusão, também deu lugar a uma produção específica. Os textos paradigmáticos na reflexão sobre literatura de testemunho são *Biografía de un cimarrón*[11], de Miguel Barnet e *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*[12] (1983) de Elizabeth Burgos-Debray. Também podem ser mencionados, entre outros, *La noche de Tlatelolco*[13] (1971) de Elena Poniatowska, *O que é isso, companheiro?*[14] (1979) de Fernando Gabeira, *Rabo de foguete. Os anos do exílio*[15] (1998) de Ferreira Gullar, *Recuerdo de la muerte*[16] (1984) de Miguel Bonasso.

Em todos os textos citados anteriormente são narrados casos de violência sofridos por protagonistas individuais, mas que transcendem a toda uma comunidade, a toda uma sociedade e um tempo. Para relatar tais casos, em geral, usam-se diferentes formas literárias e recursos como reportagens, citações de jornais, fotografias, transcrição de documentos oficiais, do rádio, e provenientes da literatura, cartas, atas, crônicas, etc, material que não pertence necessariamente ao campo do estritamente literário.

Esta narrativa, tanto aquela produzida na Europa como a produzida na América, é vinculada à literatura de testemunho. Mas, existem diferentes interpretações para este conceito.[17] Por um lado, os críticos pertencentes à academia norte-americana e/ou aos Estudos Culturais (cujos trabalhos de referência são os de Elzbieta Sklodowska[18]

---

[9] AUB. *Enero sin nombre. Los relatos completos del laberinto mágico*.

[10] SENPRÚN. *La escritura o la vida*.

[11] BARNET. *Biografía de un cimarrón.*

[12] BURGOS-DEBRAY. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.*

[13] PONIATOWSKA. *La noche de Tlatelolco*.

[14] GABEIRA. *O que é isso, companheiro?*

[15] GULAR. *Rabo de foguete. Os anos de exílio*..

[16] BONASSO. *Recuerdo de la muerte*.

[17] Pode-se ler uma discussão sistematizada sobre as diferentes interpretações em torno do conceito de testemunho em DE MARCO. A literatura de testemunho e a violência de Estado. A síntese aqui apresentada baseia-se em tal artigo.

[18] SKLODOWSKA. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*.

e os recopilados por John Beverley e Hugo Achúgar na *Revista de crítica literaria latinoamericana*[19]) consideram que se trata de um discurso cuja função é narrar a história silenciada pela história oficial; contar, "de um modo alternativo ao discurso monologuista historiográfico no poder"[20]. Seria uma forma de narrar que se colocaria contra a ideologia dominante e traria a imagem e, sobretudo a voz dos marginalizados, dos oprimidos; por isso, se fala de "testemunho mediado" ou "testemunho do Outro".

Para estes teóricos, o testemunho se constitui somente quando se encontram um intelectual comprometido com acesso aos espaços de produção canônica, e um "subalterno", entendido como alguém que está fora de tais espaços de poder, que representa uma comunidade que sofreu algum tipo de violência. De tal encontro se concebe que surja um espaço discursivo ampliado no qual é possível incluir/ouvir a voz do "subalterno", e assim construir uma nova identidade "heterogênea, por diferenciada e plural, talvez mais democrática, e que respeite as identidades outras".[21] Como destaca De Marco, aqui seria onde reside o problemático desta concepção de testemunho, pois o confiar demasiadamente no poder do cânon, conduz a uma interpretação ideológica do século XX como um século marcado por um processo histórico de inclusão social.[22]

A outra corrente que reflete sobre a produção testemunhal é a vinculada aos estudos da *Shoah* (ou Holocausto). Dentro desta corrente (entre cujos autores se pode mencionar Theodor Adorno, Jean Améry, Hannah Arent, Zygmunt Bauman, Maurice Blanchot, Imre Kertész, Shoshana Felman) também existem discrepâncias em relação ao que se considera testemunhal e a quem pode testemunhar. Para um grupo, cujas reflexões estão mais no âmbito do ético que do estético, a literatura de testemunho só pode ser produzida pelos sobreviventes dos campos de concentração e não pode conter elementos ficcionais.

A outra linha de reflexão, mais aberta, não limita os estudos à produção dos sobreviventes, admite o tratamento estético da vivência

---

[19] BEVERLEY. Número especial da *Revista de crítica literaria latinoamericana*. .

[20] ACHÚGAR. Historias paralelas / historias ejemplares: la historia y la voz del otro, p.49-71. Todas as citações que originalmente estavam em espanhol foram traduzidas ao português por Zenaide Romanovsky.

[21] ACHÚGAR. Historias paralelas / historias ejemplares: la historia y la voz del otro, p. 53.

[22] DE MARCO. A literatura de testemunho e a violência de Estado, p. 49.

dos campos e, fundamentalmente, considera que a barbárie do século XX só foi possível devido ao desenvolvimento de técnicas de racionalidade administrativa e ao avanço do conhecimento científico, produto da modernidade. O universo concentracionário estaria sob o estado moderno e, portanto não seria privativo dos campos nazistas.[23]

No Brasil, um grupo que estuda o testemunho, o vinculado ao *Centro de Estudos da Cultura* da PUC/SP, se questiona se é possível representar a "catástrofe", o aniquilamento de um homem, a morte. Baseando-se também nos textos testemunhais produzidos a partir da *Shoah*[24] – particularmente nos de Primo Levi –, A. Nestrovski e M. Seligman-Silva afirmam que testemunhar é narrar uma *catástrofe* e este narrar leva implícita a necessidade de refletir sobre os limites da representação; limites impostos, além de tudo, pela impossibilidade de compreender o horror. Catástrofe, por definição, é um evento que provoca uma "ferida", um *trauma*. As contradições implícitas nos significados e definições de *catástrofe e trauma* – triturar, perfurar, mas também suplantar – expõem a impossibilidade de uma forma narrativa simples. Para este grupo está em jogo, em um tempo – o nosso – de catástrofes, a construção de um novo paradigma de comunicação baseado em uma postura ética.

A interpretação do século XX como um tempo de violência de Estado racionalmente administrada, e as reflexões que o filósofo italiano Giorgio Agamben desenvolve na trilogia *Homo Sacer*,[25] que comentarei em seguida, são as que nortearam minha leitura de *Operación masacre* e, entre outras, as que embasaram a reflexão sobre a construção dos contos e textos jornalísticos, objetos de estudo deste projeto.

Em *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Giorgio Agamben propõe-se a pensar alguns problemas da política a partir da figura do refugiado, figura na qual está inscrita a ruptura do vínculo entre homem

---

[23] DE MARCO. A literatura de testemunho e a violência de Estado, p. 60.

[24] Mas somente como ponto de partida. Dizem A. Nestrovski e M. Seligman-Silva que se "para autores tão diferentes como Adorno, Shoshana Felman e Eric Hosbawn, vivemos em uma 'era de catástrofes', talvez no seja tão ilícito expandir as lições extraídas da leitura da *Shoah* e aplicá-las à leitura de nossa realidade como um todo". Em AA. VV. *Pulsional revista de psicanálise*, año XI-XII, n^0 116-117, Livraria Pulsional, São Paulo, 1998-1999, p. 3-7.

[25] AGAMBEN. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*; AGAMBEN. *Medios sin fin. Notas sobre la política*; AGAMBEN. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*.

e cidadão: o refugiado deixou de ser marginal para converter-se em fator decisivo da crise do Estado-nação moderno.[26] Seguindo H. Arendt, Agamben considera que há de se levar a sério a idéia de que os direitos do homem estão indissoluvelmente ligados ao Estado-nação, tanto que o ocaso deste último "implica necessariamente que aqueles se converteram em obsoletos". Para o filósofo italiano, a sobrevivência política do homem só será possível quando "o cidadão saiba reconhecer o refugiado que ele mesmo é".[27]

Tanto o fenômeno de massas que no século XX significou a aparição do refugiado, como a nova ordem criada pelos tratados de paz firmados no final da Primeira Guerra Mundial, que alteraram profundamente as bases demográficas e territoriais da Europa,[28] e as leis promulgadas na mesma época por muitos estados europeus, que permitiam desnaturalizar e desnacionalizar seus próprios cidadãos[29], com o conseqüente "apatridismo" de massas derivado delas, "marcam uma transformação decisiva na vida do Estado-nação moderno e sua emancipação definitiva das noções ingênuas de povo e de cidadão."[30]. Com a desnaturalização, os "direitos já não são direitos do cidadão [e] o homem torna-se verdadeiramente *sagrado*, no sentido que tem este termo no direito romano arcaico: consagrado à morte".[31]

Estas reflexões permitem ao filósofo italiano considerar o Estado moderno como um espaço aporético de exclusão inclusiva e de inclusão exclusiva, no qual atribui-se ao soberano, não o poder de deixar viver, mas sim o de não deixar morrer. Este mesmo poder político está fundamentado na separação dos homens com direitos e deveres políticos,

---

[26] AGAMBEN. *Medios sin fin. Notas sobre política*, p. 11.

[27] AGAMBEN. *Medios sin fin. Notas sobre política,* p. 30.

[28] "Este fenômeno chega aos dias de hoje e se projeta no futuro com a chamada imigração ilegal aos países da Comunidade Européia." AGAMBEN. *Medios sin fin. Notas sobre política,* p. 27.

[29] Até chegar às Leis de Nuremberg que "dividiram os cidadãos alemães em cidadãos de pleno direito e cidadãos sem direitos políticos." AGAMBEN. *Medios sin fin. Notas sobre política,* p. 23.

[30] Estes deslocamentos e rupturas to1rnam necessária a reflexão sobre a dissolução da cadeia, que vem desde o romantismo, que vincula a literatura nacional à língua vernácula e idéia de pátria.

[31] AGAMBEN. *Medios sin fin. Notas sobre la política*, p. 27.

cuja vida é a do cidadão (*Bios*), daqueles de vida nua (*Zoé*[32]), os excluídos, ou seja, cuja vida pode ser aniquilada sem que isto se converta em um crime. Dentro desta concepção de Estado – e de vida – foi que analisei *Operación masacre*, já que "O testemunho [...] vem da zona da vida nua e aponta [uma] concepção da literatura de testemunho [que] se sustenta sobre uma interpretação do século XX como um processo histórico e social de sistemática exclusão."[33]

Em *Operación masacre*, o espanto do narrador perante o crime é descobrir que os "homens comuns" – categoria social ampla da qual ele mesmo faz parte – são, para o Estado, portadores de vida nua, de vida aniquilável. Frente a isto, o que se comprova é que o romance se configurará como o lugar da busca do narrador por compreender um mundo que de repente tornou-se-lhe hostil e violento. E, o resultado de tal busca será um romance que em sua própria forma, particularmente, na estranheza que gera parte de sua sintaxe, leva impressas as marcas da violência. Em tal construção, o narrador ocupará diferentes lugares, pontos de vista, ângulos em busca de um lugar "adequado" onde abrigar sua voz; um lugar de onde possa acercar-se, aproximar-se ao incompreensível. Mas, a cada passo, irá se deparar com a insuficiência da palavra e das fórmulas explicativas, constatando a desproporção entre os fatos acontecidos e a capacidade abarcadora de qualquer matéria significante através da exploração de táticas e estratégias de persuasão e construções de perspectiva.

Novas questões

Em uma entrevista de 1970, Rodolfo Walsh assegurou que escrever *Operación masacre* mudou-lhe a vida. Antes de 1956, a produção literária do autor se concentrava no policial de suspense. Em *Cuentos para tahúres*,[34] recopilação de relatos escritos entre 1950 e 1961, podem ser detectados certos rasgos permanentes e algumas rupturas que marcam a escrita de Walsh, antes e depois de *Operación masacre*. Em relação aos contos anteriores a '56 (que, mais próximos ao policial de suspense, têm

[32] Para os gregos, a palavra z*oé* expressava "o simples fato de viver comum a todos os viventes (animais, homens ou deuses)" e *bios*, "significava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo." (AGAMBEN. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida,* p. 9.).

[33] DE MARCO. A literatura de testemunho e a violência de Estado, p. 56-57.

[34] WALSH. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*.

como protagonistas um jornalista, Daniel Hernández, e um comissário, cujo nome varia), Ángel Rama observa que "descansam [...] sobre a confiança na imparcialidade e eficácia da justiça",[35] observação que também vale para a primeira edição de *Operación masacre*. Com relação às diferenças, pode-se dizer que, se nos primeiros textos a intervenção da polícia e a resolução do enigma permitem restabelecer a ordem perdida, ou seja, restabelecer a vigência da lei, nos contos posteriores a *Operación masacre* (mais próximos ao "policial negro", que incluem a saga do comissário Laurenzi) isto já não ocorre. Walsh passa de criar policiais "simpáticos" (quase oprimidos pela sociedade) e assassinos "convictos", a criar policiais e assassinos "angustiados", cheios de dúvidas e culpas, até chegar ao ponto em que, claramente, os culpados são os representantes da lei (o juiz de "*En defensa propia*") ou da classe dominante (o fazendeiro de "*Los dos montones de tierra*").

A questão colocada agora é analisar em que medida e de que maneira aquela transformação produzida pela pesquisa e escrita de *Operación masacre* traduziu-se em mudanças formais na narração dos contos e na produção jornalística de Rodolfo Walsh, nos anos '60. Tal produção inclui dois livros de contos, *Los oficios terrestres*[36] (1965) e *Un kilo de oro*[37] (1966), e dez reportagens[38] publicadas na revista *Panorama*, revista mensal dirigida a um público limitado, de um nível sócio-econômico mais elevado que a média dos leitores ("executivos", diria Walsh em uma entrevista anos mais tarde). Por sua temática e sua forma, este *corpus* se completa com mais um conto, "Un oscuro día de justicia"[39], de 1969, e outras duas matérias, uma de 1966, publicada em *Adán* e outra de 1969, publicada em *Georama*.

O tema de fundo dos contos são as relações de poder, a opressão exercida por diferentes instituições – a militar, a oligárquica latifundiária, a classe média, a família, a escola, a intelectualidade – que

---

[35] RAMA. Las novelas policiales del pobre, p. 84.

[36] WALSH. *Los oficios terrestres*..

[37] WALSH. *Un kilo de oro*.

[38] "Carnaval caté", "La isla de los resucitados", "El expreso de la siesta", "San La Muerte", "Viaje al fondo de los fantasmas", "La Argentina ya no toma mate", "Kimonos en la tierra roja", "El país de Quiroga", "El matadero", "Las carnes que salen del frío", "Magos de agua dulce". Recopiladas em WALSH. *El violento oficio de escribir*. *Obra periodística 1953-1977*.

[39] WALSH. Un oscuro día de justicia.

excluem uma maioria sempre oprimida. Em tom sombrio, em todos os contos há personagens encurralados, rostos ou corpos imprecisos, vozes entrecortadas. Cada livro parece um ensaio, uma busca de uma forma; para cada conto há diferentes procedimentos de construção: diferentes pontos de vista, narrativa fragmentada, repetições, superposições, várias vozes, solilóquio.

Das doze reportagens selecionadas, dez foram publicadas entre 1966 e 1967 em *Panorama*, revista mensal de opinião; e as outras duas em *Adán* e *Georama* (ambas as publicações são do mesmo estilo de *Panorama*). Por seu conteúdo, as reportagens podem ser separadas em dois grupos: as que abordam o cotidiano dos habitantes do nordeste argentino (em particular, nas províncias de Corrientes, Misiones e Chaco) e as que tratam do mesmo tema, mas em relação aos trabalhadores urbanos da Grande Buenos Aires. Ainda que estas matérias estejam escritas dentro dos cânones da "reportagem interpretativa" (notícias concebidas como "histórias", sem obrigatoriedade do *lead*, estilo sobrecarregado de adjetivos, utilização de neologismos, inversão sintática e misturas diversas[40]) ou de uma forma de fazer jornalismo que já vinha sendo ditada pelo semanário *Primera Plana*, que seguia a renovação do jornalismo norte-americano, chama a atenção uma espécie de "sintaxe do assombro": é um jornalista surpreendido ante um país desconhecido; é o olhar curioso de um estrangeiro que descobre "novos" costumes, outras línguas (guarani, japonês, misturas), outras tradições e as relata com frases explicativas, descritivas, às vezes distanciando-se, em outras mais próximo; é uma gramática respeitosa e precisa, mas que exalta o exótico, em uma prosa aparentemente leve (produto, talvez, da própria paisagem "fora do tempo"; deixada fora da história), salpicada de ironias e até de um certo humor, apesar de abordar a dura vida nestas regiões.

Uma hipótese de trabalho de ordem geral, que orienta a pesquisa, consiste em perguntar-se se é possível que exista uma "gramática do assombro" que permita descrever linhas de tensão no diálogo entre *Operación masacre*, os contos e os textos jornalísticos.

---

[40] Diezhandino, María Pilar. *Periodismo de servicio*. Bosch-Comunicación, Barcelona, 1994. Citado em Bernetti, Jorge Luis. "El periodismo argentino de interpretación en los ´60 y ´70. El rol de *Primera Plana e La Opinión*". Tese apresentada no IV Congreso ALAIC, Recife, setembro 1998.

Referência

ACHÚGAR, Hugo. Historias paralelas / historias ejemplares: la historia y la voz del otro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Latinoamericana Editores, Ano XVIII, n. 36, p.49-71, 2º sem. 1992.

ADORNO, T. W. Lukacs y el equívoco del realismo. In: *Polémica sobre realismo*. George Lukacs y otros. Compilador Ricardo Piglia. Traducción Floreal Mazza. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

ADORNO, T. W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus ediciones, 1975.

ADORNO, T. W. *Minima Moralia.* São Paulo: Editora Ática, 1992.

ADORNO, T. W. *Prismas*. *Crítica cultural y sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Primera reimpresión. Valencia: Pre-textos, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos, 2000.

AMAR SÁNCHEZ, A. M. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh:* testimonio y escritura. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

AMÉRY, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia* Valencia: Pre-textos, 2001

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém.* Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARRIGUCCI, D. Gabeira em dois tempos. In: *Enigma e comentário*. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARROSAGARAY, E. *Rodolfo Walsh*. De dramaturgo a guerrillero. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

ARROSAGARAY, E. *Rodolfo Walsh en Cuba.* Agencia Prensa Latina, militancia, ron y criptografía. Buenos Aires: Catálogos, 2004.

AUB, Max. *Enero sin nombre. Los relatos completos del laberinto mágico*. Barcelona: Alba editorial, 1995.

AUB, Max. *Campo francés*. Italia: Ruedo Ibérico, 1965

BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón.* Barcelona, Ariel, 1968.

BENJAMIN, W. Para una crítica de la violencia. In: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. España: Taurus, 1999.

BEVERLEY, John. Número especial da *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, Latinoamericana Editores, Ano XVIII, n. 36, 2º sem. 1992.

BOCCHINO, A. *et alii*. *Rodolfo Walsh*: del policial al testimonio. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2004.

BONASSO, Miguel. *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires, Planeta, 1994

BOSI, A. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, jan.-abr. 1995.

BURGOS-DEBRAY, Elisabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.* 16. ed. México, DF: Siglo XXI Editores, 2000.

DE MARCO, V. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Revista Lua Nova,* São Paulo, n. 63, 2004.

DEMARÍA, L. Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, La tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir. *Revista Iberoamericana*, v. LXVII, n. 194-195, Ene.-Jun. 2001.

FERRO, R. La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio. In: *Historia crítica de la literatura Argentina. La irrupción de la crítica*. Dirigida por Noé Jitrik, directora del volumen Susana Cella. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.

FERRO, R. Walsh: la reconstrucción de los hechos. In: LAFFORGUE, J. (Comp.). *Nueva novela latinoamericana II.* La narrativa argentina actual. Buenos Aires: Paidós, s/f.

FORSTER, R. La política como barbarie: una lectura de *Homo Sacer* de Giorgio Agamben. *Sociedad*, n.19, dic. 2001.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das letras, 2001

GAGNEBIN, J. M. A (im)possibilidade da poesia. *Revista Cult*, São Paulo, n. 23, p.48-51, jun.1999.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Org.). *Memória e (res)sentimento.* Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.

GONZÁLEZ, H. Quinta conferencia. (La idea de muerte en la Argentina). In: _____. *Retórica y locura*. Para una teoría de la cultura argentina. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2002.

GULAR, Ferreira. *Rabo de foguete. Os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

KERTÉSZ, I. *Un instante de silencio en el paredón*. El holocausto como cultura. Barcelona: Herder, 1999.

LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

LEVI, Primo. *É sito um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 1990

MESNARD, P.; KAHAN, C. *Giorgio Agamben a l´epreuve d´Auschwitz.* Temoignages / interpretations. Paris: Éditions Kimé, 2001.

NEWMAN, K. *La violencia del discurso.* El estado autoritario y la novela política argentina. Traducción Beba Eguía. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991.

PIGLIA, R. La mejor tradición argentina de la militancia intelectual. *Caras y Caretas*, Año 85, n. 2210, mayo 1984.

PIGLIA, R. Propuesta para el próximo milenio. *El Clarín digital*, 3 fev. 2000.

PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. 2. ed. corregida. México, DF: Ediciones Era, 1998.

RAMA, A. Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas. In: _____. *Literatura y clase social*. México: Folios Ediciones, 1983.

RAMA, A. *et alii*. Conversación en torno al testimonio. *Casa de las Américas,* La Habana, n. 200, jul.-sept. 1995.

RAMA, Ángel. Las novelas policiales del pobre. In: *Rodolfo Walsh, vivo*. Compilação e prólogo de Roberto Baschetti. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.

REDONDO, N. S. *El compromiso político y la literatura.* Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977. La Pampa: Ameríndia; Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

SARLO, B. Una alucinación dispersa en agonía. *Revista Punto de vista,* Buenos Aires, 25 años, n. 1 al 75, 1978-2003. Edición electrónica.

SENPRÚN, Jorge. *La escritura o la vida* Barcelona: Tusquets Editores, 1995.

SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1991.

STEINER, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.

STEINER, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

VERBITSKY, H. El relámpago de los ojos de Rodolfo Walsh. *Caras y Caretas*, Año 85, n. 2210, mayo 1984.

VINELLI, N. *Ancla.* Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh. Buenos Aires: La rosa blindada, 2000.

VIÑAS, D. Déjenme hablar de Walsh. *Casa de las Américas,* La habana, Año XXII, n. 129, nov-dic 1981.

VIÑAS, D. Rodolfo Walsh: el ajedrez y la guerra. In: _____. *Literatura argentina y política II, de Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.

VV.AA. *El matadero. Revista Crítica de Literatura Argentina*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año I, n. 1, 1998.

VV.AA. *Rodolfo Walsh, vivo*. Compilación y prólogo de Roberto Baschetti. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.

VV.AA. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Editor Jorge Lafforgue; Alianza Editorial, 2000.

WALDMAN, B.; DE MARCO, V. A experiência do horror. *Cult. Revista brasileira de literatura,* Ano V, n. 53, 2001.

WALSH, R. *La granada. La batalla. Teatro*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1986.

WALSH, Rodolfo. Un oscuro día de justicia. *Casa de las Américas*, La Habana, n. 63, Año X, nov-dic, 1970.

WALSH, R. *Ese hombre y otros escritos personales*. Edición de Daniel Link. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

WALSH, Rodolfo. *Un kilo de oro.* 2 ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

WALSH, R. *Caso Satanowsky*. Edición y prólogo de Roberto Ferro. Tercera edición (primera edición crítica, corregida y aumentada). Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1997.

WALSH, R. *¿Quién mató a Rosendo?* 7. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997.

WALSH, R. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Recopilación póstuma. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997.

WALSH, Rodolfo. *Los oficios terrestres.* 3. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997.

WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Edición definitiva con un prólogo de Osvaldo Bayer. 5. ed. Buenos Aires: Planeta, 1998.

WALSH, R. *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

WALSH, Rodolfo. *El violento oficio de escribir*. *Obra periodística 1953-1977*. 2. ed. Edición de Daniel Link. Com prólogo de Rogelio García Lupo. Buenos Aires: Planeta, 1998.

Os mitos guaranis sobre canibalismo e sua relação com *El entenado* de Juan José Saer

Graciela Ravetti
Universidade Federal de Minas Gerais
Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq)

Nesta apresentação refletimos sobre *El entenado* (1983) de Juan José Saer, (1937-2005), focalizando o tema do canibalismo. Fazemos a distinção entre canibal, como praticante ritual, e antropófago, como aquele que come carne humana por necessidade, por fome. Destacamos, nesta oportunidade, só um fragmento de um trabalho maior que se desenvolve à luz da antropologia, de *The man-eating myth,* de William Arens (1979) até os enfoques contemporâneos sobre o tema; levando em consideração o informe de Hans Staden e outros textos da época colonial e, finalmente, considerando certos aspectos relacionados com a própria teoria antropológica contemporânea. O canibalismo aparece já nos informes de Herodoto (século V antes de Cristo). É um fenômeno de que temos notícia na África, Austrália, México e América do Sul, dentre outros territórios. Não podemos esquecer da interpretação psicanalítica iniciada por Freud em *Totem e Tabu*. Tanto a antropofagia quanto o canibalismo como práticas cotidianas tendem a desaparecer, mas continuam vigentes como metáforas das relações humanas, como a usaram, no Brasil, Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico* (1922) e Mário de Andrade em *Macunaíma.*

Em entrevista publicada por Giardinelli (1988), Saer afirma: "Para mí, la literatura es una propuesta antropológica". Neste trabalho não parto da premissa de que Saer tenha feito um estudo de tipo erudito antropológico, exaustivo, sobre mitos, práticas o rituais que poderiam ter correspondido à tribo dos *colastiné*, da que se trata no romance, e sobre a qual Saer não tinha à disposição estudos específicos (o próprio autor afirma que nada sobrou dessa tribo). O que faço é recorrer a estudos sobre mitos relacionados com o canibalismo nas comunidades guaranis, cujo hábitat corresponde a um território não muito afastado do lugar onde se desenvolve a ação deste romance. A crítica tem destacado o que de metáfora sociológica e histórica têm o ritual canibalístico e sua

aplicabilidade não só ao momento histórico da conquista e colonização de América como também aos momentos de maior ferocidade social, como foram os períodos das ditaduras militares. Também se encontra na origem das teorias sobre processos de modernização periférica onde o conceito de apropriação cultural se materializa na imagem de um *nativo* deglutindo um conquistador europeu e, dessa forma, apropriando-se da máquina cultural da presa.[1] Meu propósito é outro.

Vários mitos relacionados à devoração do outro, sustentaram a prática canibalística, especialmente os que se relacionam com o *jaguarismo* como fundamento do poder xamânico e da reprodução social. Nesses mitos destacam-se pelo menos duas figuras masculinas (xamanes): a dos que se deixam dominar pela alma animal e pelo desejo de comer carne crua, que são os que se transformarão em jaguares; e a dos ascetas que buscam na vida o estado (*aguyje)* de maturidade e de perfeição, o que os conduzirá à imortalidade. Estudos sobre esses mitos foram realizados por Carlos Fausto, do Museu Nacional da Universidade Federal de Rio de Janeiro, com base em outros de Andrade (1992), Bartolomé (1977), Hélène Clastrés (1975), Descola (1993) e Viveiros de Castro (1992), dentre outros.

Em seu texto *O nativo relativo* (2002)*,* o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro propõe uma forma de pensar a relação entre dois sujeitos sobre os quais muito tem se escrito e debatido na pós-modernidade: o *antropólogo* – aquele que reflete sobre suas próprias práticas e sobre as do outro – e o *nativo* – aquele que concretiza as práticas, mas que não poderia, em tese, elaborar um relato de significação, alguma forma de narrativa teórica sobre o real de seu cotidiano, constituído por esses fazeres, de tipo performático, que tanto interessam aos antropólogos. Inspirado no *perspectivismo* de Gilles Deleuze – que não busca afirmar a relatividade do verdadeiro e sim a verdade do relativo – Viveiros de Castro fala de um *relacionalismo,* no qual se afirma que a verdade do relativo é a *relação,* o intercâmbio entre os sujeitos. Em outro famoso ensaio seu, de 1996,[2] Viveiros afirma

> O que fiz em meu artigo sobre o perspectivismo foi uma experiência de pensamento e um exercício de ficção antropológica. A expressão 'experiência de pensamento' não tem aqui o sentido usual de entrada imaginária na

[1] Recuerdo aquí um texto aún poco estudiado de Mário de Andrade.

[2] VIVEIROS DE CASTRO. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.

> experiência pelo (próprio) pensamento, mas o de entrada no (outro) pensamento pela experiência real: não se trata de imaginar uma experiência, mas de experimentar uma imaginação. A experiência, no caso, é a minha própria, como etnógrafo e como leitor da bibliografia etnológica sobre a Amazônia indígena, e o experimento, uma ficção controlada por essa experiência. Ou seja, a ficção é antropológica, mas sua antropologia não é fictícia.
>
> Em que consiste tal ficção? Ela consiste em tomar as *idéias* indígenas como *conceitos*, e em extrair dessa decisão suas conseqüências: determinar o solo pré-conceitual ou o plano de imanência que tais conceitos pressupõem, os personagens conceituais que eles acionam, e a matéria do real que eles põem. Tratar essas idéias *como* conceitos não significa, note-se bem, que elas sejam objetivamente determinadas como outra coisa, outro tipo de objeto atual. Pois tratá-las como cognições individuais, representações coletivas, atitudes proposicionais, crenças cosmológicas, esquemas inconscientes, disposições incorporadas e por aí afora – estas seriam outras tantas ficções teóricas que apenas escolhi não acolher.

É evidente a convergência interessante entre essas situações discutidas na antropologia e algumas idéias e práticas teóricas e literárias de Saer, como a mencionada "antropologia especulativa" como definição do fazer literário. É nesse sentido que leio *El entenado,* que já tem merecido, tanto no Brasil quanto no âmbito hispano-americano, muitas e interessantes leituras de vários pontos de vista. Destaco os estudos de Premat, Scavino, Corbatta, Gollnik, Gramuglio, Díaz Quiñonez, dos Santos Braga, Caisso, Cariello, Cella, Corral, De Grandis e outros. Os dados e descrições do romance permitiram pensar no naufrágio histórico da expedição de Juan Díaz de Solís na região do Río de la Plata no ano de 1515, que teve um único sobrevivente (Francisco del Puerto) que, como testemunha, deixou seu relato escrito. No romance, um grumete permanece prisioneiro da tribo dos *Colastiné* durante 10 anos, depois dos quais regressa a Europa, onde se dedica a desenvolver suas novas habilidades, adquiridas a sua volta: as de escritor, habilidades que lhe permitiram escrever o relatório que lemos como romance narrado em primeira pessoa.

Minha hipótese é que podemos recriar um sistema de saber, um conjunto heterogêneo de objetos antropológicos, tendo como ponto

de partida o romance de Saer e as diversas reconstruções, elucubrações, leituras possíveis, que deram margem à criação do romance. Sem cair em uma leitura alegórica podemos transitar em campos como o das culturas amazônicas e nas das zonas mais austrais de América do Sul, onde encontramos mitos que servem de base a práticas de canibalismo. Secreto bem guardado pelas "boas intenções" de muitos intelectuais que viram no canibalismo indígena o perigo de legitimar os rótulos que, vindos das metrópoles, transformavam o habitante das terras americanas em um *absoluto outro,* seja caracterizado como bom selvagem, não contaminado pela sociedade seja como selvagem exterminável, colonizável e convertível ao cristianismo. Como diz Adorno (2006, p. 139) "A civilização burguesa reprimiu o "asqueroso" da morte; ou bem o colocou em um lugar de nobreza ou o captou com higiene", e mais adiante, referindo-se a *La engañada,* de Thomas Mann, nomeia a tensão entre cultura e o que fica oculto, embaixo do tapete, o que nos ajuda a pensar o jogo entre o reconhecimento do canibalismo como um aspecto "encriptado" de nossa cultura. Esse "secreto nefando" está sendo estudado e analisado pela antropologia contemporânea sem essa atmosfera de pecado que deveria ser obrigatoriamente ocultado ou maquiado, e vem saindo à luz, o que resulta um complemento que sustenta um conhecimento um pouco mais certeiro e saudável do que podemos chegar a saber sobre essas populações ameríndias e sobre nós mesmos, nosso presente social, político e cultural. Deixamos claro, então, que partimos de uma teoria do texto – o hipertertexto palimpsestuoso e potencializado, como afirma Raúl Antelo (2006, p. 13) – que nos permite enveredar-nos por hipóteses de convergência de saberes e de elucubrações que abrem a outros sentidos. Poderíamos inclusive lançar outra hipóteses: este romance estabelece um novo paradigma de tradição, ao recriar uma tribo que, performaticamente, se entrega, anualmente a um festim orgiástico com carne humana que, como veremos, tem o objetivo de recordar e celebrar a condição humana dos integrantes da comunidade. Poderíamos dizer, assim: "somos todos canibais que conseguimos fazer o caminho da ascese só permitida aos xamãs"; a Argentina e, por extensão, de minha ótica, Brasil, têm um passado canibal e superar a vergonha de rever esses ancestrais é uma forma de estabelecer novos paradigmas de tradição e origem assim como explicações do presente que se mostra, nesse hipertexto palimpsestuoso, muito mais complexo e cheio de significações perturbadoras que as habituais, teorizadas a partir de

paradigmas previsíveis como as polêmicas civilização e barbárie, interior e capitais, letrado e não letrado. Outra diferença em nosso tratamento do tema reside no fato de Saer situar seu romance no momento preciso do primeiro encontro entre brancos e ameríndios, antes, então, de todos os estudos sobre influencias mutuas e de transformações no processo de conquista e colonização: é como se fosse a primeira versão de uma perspectiva do encontro com a alteridade, que emoldura o momento da instalação do ponto de vista da identidade latino-americana.

O hábitat dos Tupi-Guarani ocupava o litoral atlántico de América do Sul e a bacia do Río de la Plata, ao longo dos rios Paraná, Paraguai e Uruguai. Os Tupi eram conhecidos com os nomes de Tamoio, Tupinambá, Tupiniquim e Tabajara; e os Guarani eram conhecidos como Carijó, Itatim, Tapé, Guarambaré. Os romances de Juan José Saer estabeleceram desde o começo uma "zona" geográfica – no interior de Argentina, entre Serodino e a cidade de Santa Fe, estendido o campo de influência esporadicamente até à cidade de Rosario – e teve como característica destacada a descrição minuciosa de um lugar e dos movimentos que se produzem nesse lugar, como uma forma de decodificar a cultura, um caminho que conduz a outros níveis de compreensão e, consequentemente, de conhecimento do mundo. Essa "zona", no *El entenado,* coincide com a área de influência da cultura guarani, talvez Puerto Gaboto, junto ao rio Paraná, o lugar de entrada das primeiras naves conquistadoras espanholas e a região onde se produziu o naufrágio de Solís.

Seguiendo a Agnolin (2002) podemos dizer que "jaguar" (*panthera [Jaguarius] onça*), no contexto da cultura mito-poética Tupinambá e do mais amplo da cultura Tupi, possui inúmeras versões míticas (*panthera [Jaguarius] onça*) – e, daí, a derivação do canibalismo, como pode ver-se também em toda a obra antropológica de Lévi-Strauss. Escolher alguma dessas variantes ajuda a intentar entender que significava a prática canibal para os Tupinambás, que é o que faz Saer quando especula sobre significados de essa prática dos *Colastiné.* Agnolin se apoia em estudo realizado por Bernard Arcand e aproveita a caracterização do jaguar como um grande caçador, com muita fome sempre, tanto de alimento como de sexo, e por esses motivos, é considerado um animal fortemente social e extremamente atrativo como modelo. Sobre o tema, Lévi-Strauss afirma que

> o jaguar e o homem são termos polares, cuja oposição é duplamente formulada na linguagem comum: um come comida crua; e, sobretudo, o jaguar come o homem, mas o homem não come o jaguar. O contraste não é somente absoluto, mas implica, além do mais, que entre os dois termos intercorra uma relação fundada sobre a reciprocidade nula. Para que os bens de hoje do homem (que o jaguar não possui mais) possam vir do jaguar (que os possuía no passado, quando o homem era desprovido), é portanto necessário que entre o homem e o jaguar apareça um termo mediador: é, de fato, esta a função da esposa (humana) do jaguar. (Lévi-Strauss, 1991, p. 86-87)

O grumete do romance, o enteado, sente até vontade de comer-se um gostoso churrasco quando percebe os cheiros, por primeira vez, do banquete de carne humana. No festim orgiástico, os que assam a carne são os mesmos que usam as armas para caçar os prisioneiros que depois se transformarão em comida. Como xamãs, eles não experimentam a carne, comem só peixe, ao igual que os sacrificantes, na cultura Tupinambá, que não ingeriam carne da vítima. Primeiro, os que preparam a carne, o fazem de tal modo que é impossível dar-se conta de que se trata de carne humana. Em segundo lugar, a tribo come, em princípio sem alegria, com ansiedade e sentimento que parece ser de culpa; à medida que comem vão ficando tristes e isolados uns dos outros. "El gusto que sentían por la carne era evidente, pero el hecho de comerla parecía llenarlos de duda e confusión." (E.E., 1983, p. 49). Em terceiro lugar, la sonolência chega como um pesadelo. "Las caras denunciaban las visiones tenaces que los asaltaban por dentro impidiéndoles dormir" (E.E., 1983, p. 52). Ao mesmo tempo, diz o narrador que "pareciam estar ouvindo subir de si mesmos um rumor arcaico" (E.E., 1983, p. 53). Depois do sono sombrio, segue a ingestão de álcool. Com isso, voltava à vivacidade normal desses índios, sensações eufóricas que aumentavam até se constituir em um frenesi de sexo, loquacidade e alegria. Afinal, todos exaustos, tristes, muitos mortos, chorosos, enfermos. E tudo voltará a repetir-se no ano seguinte, seguindo as linhas do mesmo ritual. "Dos o tres días me habían bastado para comprobar de qué fondo negro tenían que subir esos indios tirando con fuerza hacia el aire transparente para poder mostrar, en lo externo de este mundo, un aspecto humano" (E.E., 1983, p. 65).

Esses índios não adoravam nada que fosse possível objetivar, mas uma força os governava. Todo esse ritual orgiástico estava em franca contradição com o que era a vida da tribo durante o resto do ano: limpos, pacatos, amáveis, considerados, discretos, pudicos. Ao cumplir-se o ano do ritual canibalístico, diz o narrador: "fui comprendiendo que el año que pasaba arrastraba consigo, desde una negrura desconocida, como el fin del día la fiebre a las entrañas del moribundo, una muchedumbre de cosas semiolvidadas, semienterradas, cuya persistencia e incluso cuya existencia misma nos parecen improbables e que, cuando reaparecen nos demuestran, con su presencia perentoria, que habían estado siendo la única realidad de nuestras vidas" (E.E., 1983, p. 75). O tempo passava e a substância que parecia aglutinar a tribo esmorecia e a comunidade perdia coesão; pouco a pouco, pareciam pressentir que algo faltava, ainda sem saber qual era esse vazio a ser preenchido. Era o sinal de começar a organizar a caça, com setas envenenadas. Os objetos dos "caçados" eram guardados como relíquias que só saiam a reluzir quando se preparava a caça.

Ao grumete lhe requer um tempo descobrir a razão pela qual ele tinha sido mantido vivo durante dez anos: sua função, descobre, é a de ser testemunha, dar testemunho da existência da tribo, para que seu próprio existir fosse um registro vivo da existência de aqueles índios. A única razão pela qual o grumete foi mantido na tribo durante essa década, em lugar do corto tempo que a tribo mantinha presas e vivas as testemunhas habituais, prisioneiros de tribos vizinhas, com os que cumpriam o ritual de canibalismo e testemunho, era porque não conheciam a origem do grumete – Europa – e não sabiam como nem onde devolvê-lo. O fizeram quando viram chegar uma nova expedição de brancos.

A tribo ficcional dos *Colastiné,* de *El entenado,* coincide com relatos antropológicos, como os que refere Carlos Fausto, que destaca nos Tupi-Guarani uma evidente "abertura ao outro", sendo que todas as marcas de um discurso-outro, todos esses signos de transformação, não levaram os Guaranis, não obstante, a pensar-se como outros, porque eles fizeram essa alteridade totalmente sua. Mas, que tipo de esquecimento é esse que deixa atrás um processo de extrema importância para suas elaborações individuais e coletivas? O texto de Saer coincide, em suas descrições ficcionais e em suas perguntas sem resposta, com vários pontos que a literatura sobre os Guaranis mantêm. Agnolin, em trabalho de 2002, estuda a alimentação, nos Tupinambás, como um dado cultural

tão importante quanto o referido simplesmente ao biológico ou natural e sua análise recai no canibalismo, que se apresenta como uma estrutura altamente ritualizada, tal como a vemos no livro de Saer. A experiência canibalística, não é um simples ato quotidiano de comer, o que é visível pelo alto índice de ritualización que a acompanha, o que demonstra a importância decisiva que esse ato tem para a cultura. Aproveitando meus estudos anteriores sobre performance, e unindo as reflexões sobre ritual canibal, considero que a performance ritualística de comer uma vez ao ano carne humana, representa um enigma cultural e uma matriz mítica que estabelece nexos entre o romance de Saer e os estudos antropológicos sobre os guaranis e sobre outras culturas, especialmente as amazônicas, bastante estudadas na antropologia brasileira. A diferença que a ficcionalização de Saer expõe é a seguinte: a tese do narrador é que o ritual canibal, anual, dos *Colastiné,* de alguma forma atualiza algo arcaico, a *desjaguarificação,* término de Carlos Fausto, esquecido, mas que volta como nas operações de tipo traumático. O trauma provém de que o que se esquece – tenta-se esquecer e que volta como repetição involuntária – é a memória de quando os *colastiné* se comiam entre eles mesmos, ou seja, lembra uma época na qual eram auto-destrutivos. O comer carne de humanos externa à tribo é um rito que lhes permite aceder à humanização e estabelecer estruturas de alteridade bem definidas, o que produz uma percepção tímida de identidade. Em primeiro lugar, eles não comem carne humana por prazer gastronômico nem por fome. Staden, uma das fontes do livro de Saer, fala de canibalismo como uma forma de manifestar extrema hostilidade e um grande ódio (Staden, 1974: II, cap. XXV); não são estas as emoções que se verificam no *El entenado*, onde existe um desprezo pelo exterior, por aqueles que têm outro comportamento ao respeito, como lhe explica um dos índios ao grumete, dizendo que esses "outros" que se comem entre si, ainda têm um grau menor de humanidade, por isso são comíveis.

Saer, ao mostrar a tribo dos *colastiné* dividida em dois comportamentos quase irredutíveis, em um tempo cíclico embora bem diferenciado: uma vez por ano, todos os anos, de alguma forma permite ler a dicotomia de princípios anímicos guaranis que se manifesta nas duas figuras extremas da pessoa masculina guarani: a dos dominados pela alma animal e pelo desejo de comer carne crua, que são os que se transformarão em jaguar e os ascetas que perseguem o ideal de vida madura e perfeita (*aguyje*), destinado a imortalizar-se. Carlos Fausto se

apóia em H. Clastres (1975, p.113-134) para falar da correspondência ética e alimentícia que essa dicotomia deixa ver: o primeiro é o caçador que come cru os animais no momento da caça para não ter que compartilos; o segundo é o caçador generoso que distribui a caça entre os parentes enquanto ele mesmo não come carne. Embora no romance que estamos analisando os paralelismos não são idênticos é possível estabelecer alguns. Os caçadores da tribo *colastiné* não são vegetarianos, que é uma condição essencial para juntar-se aos deuses graças à qualidade de leveza que esse hábito confere a seus praticantes, mas sim é real que os caçadores *colastiné* se alimentam de uma comida mais ligeira (peixe), não bebemm álcool e seguem um comportamento que os assinala, – pelo menos para a perspectiva do grumete que, além de ser muito jovem, é totalmente ignorante da língua e da cultura que está observando – em consignatários de um de um arquivo performático. Diz Fausto que a mansidão, a generosidade, a participação nos rituais (e outros comportamentos que não nos interessam aqui porque não são visíveis no romance) orientam a conduta do Guarani para que sua alma-palavra se imponha sobre sua alma animal. Na morte se produz a disjunção entre esses dois componentes da pessoa: a ex-alma-palavra (*ayvu-kwe*) sobe ao céu depois de venzer alguns obstáculos, enquanto que o *acyguá* se transforma em espectro, o *anguéry.* Essa dualidade póstuma encontra paralelo em vários grupos tupi-guarani da Amazônia, mas apresente, nesta zona, uma transformação importante: apaga a função canibal associada à morte e ao chamanismo, que é precisamente o que acontece no romance. É a partir desse tipo de acontecimentos que surge a (auto)percepção de pertencimento a uma comunidade cultural, associada à questão do trauma como força desmembradora da comunidade do presente.

No caso do canibalismo, tal como narrado no romance de Saer podemos considerar que o narrador, que escreve sessenta anos depois de sua experiência entre os ameríndios, encontrou já o sentido de sua vida analisando esse ritual que viu se repetir por dez anos consecutivos, como uma prática onde os *colastiné* conseguiram dominar a alma animal (como se todos os índios fossem, em certo modo, xamãs, assim como o próprio narrador), deixaram de transformar-se em jaguares e conseguiram passar a um estado no qual iam caminho ao ascetismo e à procura de maturidade e de perfeição, tal como podemos ver nos mitos de origen guarani.

Referências

ADORNO, Theodor W.; MANN, Thomas. *Correspondencia: 1943-1955.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2006.

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. *Rev. Antropol*., v.45, n.1, p.131-185, 2002.

ANDRADE, Mário. *El banquete.* São Paulo: Duas Cidades, 1975.

ARCAND, B. Il Giaguaro e il formichiere. Milão: Garzanti, 1995. [Le jaguar et le tamanoir. Toronto: Boréal, 1991.]

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BONILLA, Oiara. O bom patrão e o inimigo voraz: predação e comércio na cosmologia Paumari. *Mana*, v.11, n.1, p.41-66, abr. 2005.

CENTENERA, Martín del Barco. La argentina o la conquista del Río de la Plata. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12159281998989394198402/index.htm>.

DE LÉRY. *Viagem à terra do Brasil.* São Paulo: Livraria Martins, 1941.

FAUSTO, Carlos. Banquete de gente: comensalidade e canibalismo na Amazônia. *Mana*, v. 8, n. 2, p.7-44, out. 2002.

FAUSTO, Carlos. Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX). *Mana*. v.11, n. 2, p.385-418, Oct. 2005. Available from World Wide Web: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200003&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-9313> Cited: 16 July 2006.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. São Paulo: Livraria Pioneira 1970.

FERNANDES, Florestan. *A organização social dos tupinambá*. São Paulo: Huicitec/UnB, 1989.

HUGH-JONES, S. Bonnes Raisons ou Mauvaise Conscience? De l'Ambivalence de Certains Amazoniens envers la Consommation de Viande. *Terrains,* v. 26, p.123-148, 1996.

NUNES, Clicie. Isla de Vera Cruz, Tierra de Santa Cruz, Brasil. *Acta Literaria.* Universidad de Concepción, Chile, n. 26, 2001

SAER, Juan José. *El entenado*. México: Folios Ediciones, 1983.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1974.

STADEN, Hans. *Viajes e cautiverio entre los caníbales*. Trad. María E. Fernández. Buenos Aires: Editorial Nova, 1961.

THEVET, André. *Les singularités de la France Antarctique. Le Brésil des cannibales au XVI siècle*. Paris: Éditions La Découverte / Maspero, 1983.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, 115-144, 1996.

A edição do poema "Descrição da Ilha de Itaparica" por Sérgio Buarque de Holanda: algumas observações

Gracinéa Imaculada Oliveira
Faculdade de Letras da UFMG

José Américo Miranda
Faculdade de Letras da UFMG

Um dos problemas que se colocam ao editor de textos decorre de algumas das alterações que eles sofrem na cadeia de transmissão: as intervenções, voluntárias ou não, de copistas, no caso de tradição manuscrita, ou de editores, no caso de tradição impressa. Com a sucessão de edições, as modificações se acumulam nos textos, afastando-os progressivamente do original – que refletiria a vontade do autor.

Neste trabalho, analisaremos algumas das modificações voluntariamente introduzidas num texto, de cuja edição estamos atualmente cuidando. A escolha desse problema para discussão nesta comunicação derivou do fato de termo-nos deparado com esse tipo de corrupção textual enquanto preparávamos uma edição interpretativa do poema "Descrição da Ilha de Itaparica", de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, com base em sua edição príncipe – feita em 1769. Embora a edição interpretativa deva basear-se num só testemunho, consultamos outros editores que também divulgaram esse poema, para um melhor conhecimento e uma melhor compreensão do texto. Das edições existentes, escolhemos a de Sérgio Buarque de Holanda, por ser uma das mais atuais, das mais conhecidas, e por ser ele uma reconhecida autoridade em literatura brasileira do período colonial. Segundo Antônio Cândido (2000, p. 8), ele fez "muitas análises e observações (...) as mais sólidas e brilhantes, as mais eruditas e imaginosas jamais feitas no Brasil sobre o assunto." Nossos objetivos, nesta comunicação, são os seguintes: 1º) apresentar algumas das alterações introduzidas no poema por Sérgio Buarque de Holanda ou por editores anteriores, mas acatadas por ele; 2º) confrontá-las com a edição príncipe; 3º) comentá-las e acatá-las ou refutá-las. Serão objeto de particular atenção aquelas alterações que serão

refutadas, ou seja, aquelas em que, segundo nosso entendimento, deve prevalecer a lição do texto-base, que é o da primeira edição.

É importante lembrar que o exercício da crítica textual tem por objetivo a restituição do texto à sua forma genuína: nossa preocupação, enquanto preparamos uma edição do poema "Descrição da Ilha de Itaparica" não tem sido outra, senão essa.

Na edição de um texto, devem-se levar em conta, entre diversos fatores, a língua da época em que ele foi escrito, o conjunto das prescrições formais a que obedeciam os poetas – características da poética ou do credo estético da época –, e a vontade do autor. Essas exigências são necessárias porque o desconhecimento da realidade lingüística, das referências culturais e das convenções formais próprias do tempo em que o texto foi escrito pode levar o editor a intervenções anacrônicas, ou seja, a julgar que é erro aquilo que não é. As técnicas poéticas e as convenções próprias de cada gênero também são relevantes, pois um poema pode apresentar irregularidades ou particularidades lingüísticas que, no fundo, resultam da necessidade de dar cumprimento às convenções dos gêneros e às técnicas composicionais das formas poéticas. Todos esses argumentos visam à preservação da obra em sua materialidade formal. Mas há imposições editoriais que muitas vezes alteram esse quadro de referências. O fator mais importante, que geralmente determina intervenções do editor, é o seu interlocutor previsto, é a demanda a que cada edição específica pretende atender. Edições que visam à divulgação de textos literários para o público comum, não especializado, aí incluídos até mesmo os estudantes em formação num curso de graduação em Letras, freqüentemente atualizam a ortografia, de modo a ajustá-la aos padrões vigentes no momento da preparação da edição. Sob esse aspecto, algumas outras intervenções, talvez mais prejudiciais ao texto, incluem "correções" feitas nos versos considerados "errados" pelos critérios técnicos (e a técnica do verso também se alterou com o passar do tempo).

A edição do poema "Descrição da Ilha de Itaparica", preparada por Sérgio Buarque de Holanda para a sua *Antologia de poetas brasileiros da fase colonial*, atualizou a ortografia, alterou em alguns pontos as iniciais maiúsculas de certas palavras que as possuíam na edição príncipe, que lhe serviu de fonte, assim como alterou em parte a pontuação do texto – sempre com a intenção de facilitar a sua compreensão por um público não habituado à língua dos séculos XVII e XVIII.

Além das alterações mais gerais já assinaladas, o editor procedeu a algumas intervenções pontuais no poema, com a suposta intenção de "corrigir" o texto de 1769. Toda edição possui erros, é fato que se admite; e esses erros devem ser identificados e corrigidos pelo editor, com a indicação em rodapé da forma presente na edição-fonte. Tais indicações visam à possibilidade de um futuro editor identificar "correções" equivocadas. É parte do trabalho; e só quem não trabalha não se expõe a cometer erros dessa e de outras naturezas.

Dito isso, passemos ao exame de algumas das "correções" propostas por Sérgio Buarque de Holanda no texto de sua edição da "Descrição da Ilha de Itaparica". No segundo verso da segunda estrofe, substituiu ele a palavra "Píndaso" por "Píndaro":

> Se nasceste no Ponto, ou Líbia ardente,
> Se no *Píndaro* viste a aura primeira,
> Se nos Alpes, ou Etna comburente, etc. (grifo nosso).

Sérgio Buarque de Holanda (1979, p. 142) teve o cuidado e a honestidade de registrar em rodapé que "Na edição original e no *Florilégio* está 'Píndaso' no lugar de 'Píndaro'." O *Florilégio* a que se refere o editor é o *Florilégio da poesia brasileira*, cujo primeiro volume (ele tem três volumes) – que continha todo o poema "Descrição da Ilha de Itaparica" – foi publicado por Francisco Adolfo de Varnhagen em 1850.

Essa substituição de "Píndaso" por "Píndaro" não se justifica. Nas duas primeiras estrofes (e a substituição a que estamos nos referindo está na segunda estrofe), o poeta faz a proposição de seu "canto heróico" :

> Cantar pretendo, descrever intento,
> Em um Heróico verso, e sonoroso,
> Aquela que me deu o nascimento,
> Pátria feliz, que tive por ditoso:

O que vem no início da segunda estrofe, onde ocorreu a substituição (objeto deste comentário) é uma enumeração de lugares célebres (espaços geográficos) – possíveis pátrias para seres humanos. "Píndaso" é um desses lugares. Em sua forma latina, *Pindasus*, a palavra ocorre no naturalista Plínio (SARAIVA, s.d., p. 900). Trata-se, segundo José Pedro Machado (v.3, 1984, p. 1117), de "montanha da Tróada" e foi mencionada por Camões na "Écloga V", no verso "Ou tu do monte Píndaso és nascida..." José Pedro Machado cita as *Rimas*, de Camões, em

edição de 1973, com texto estabelecido, revisto e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. É curioso, entretanto, que outras edições correntes da obra de Camões, como a das *Obras completas* (José Aguilar, 1963) e a da *Lírica* (Belo Horizonte: Itatiaia, 1982), prefaciada por Aires da Mata Machado Filho, trazem também "Píndaro", no lugar de "Píndaso" – o que indica a freqüência com que foi trocado esse topônimo em outras obras literárias de língua portuguesa. "Píndaro", ainda segundo José Pedro Machado, é antropônimo – o mais célebre Píndaro da história parece ter sido o poeta lírico grego desse nome. Se tudo isso ajuda a entender o engano de Sérgio Buarque de Holanda, melhor para ele; mas não nos exime de fazer voltar ao texto da "Descrição da Ilha de Itaparica" a palavra que lá estava na edição de 1769.

Outro exemplo de intervenção feita no poema de Santa Maria Itaparica foi a troca da palavra *mancha* por *manha*, no 5º verso da décima primeira estrofe, que transcrevemos:

> Qual aranha sagaz e ardilosa
> Nos ares forma com sutil fio
> Um labirinto tal, que a cautelosa
> Mosca nele ficou sem alvedrio,
> E assim com esta *manha* industriosa
> Da mísera vem ter o senhorio,
> Tais são com esta rede os pescadores
> Para prender os mudos nadadores.
>
> (HOLANDA, 2000, p. 144, grifo nosso).

Essa troca de palavras foi proposta por Francisco Adolfo de Varnhagen, no *Florilégio da poesia brasileira*, e acatada por Sérgio Buarque de Holanda (1979, p.144) – que registra o fato na segunda nota de rodapé, considerando "mancha" erro de impressão. Ao considerar apenas o sentido corrente do vocábulo "mancha", ambos os editores entenderam que o verso não fazia sentido e trocaram "mancha" por "manha" – o que dá sentido cristalino ao verso. Entretanto, considerados os hábitos do poeta, o caso demanda estudo. Esse parece ser um bom exemplo da regra, segundo a qual os copistas de textos (equivalentes aos editores, no caso de tradições impressas) colocam "em linguagem inteligível aquilo que não entenderam no manuscrito copiado."(SPINA, 1994, p.73) – Da freqüência com que ocorrem tais eventos decorre o antigo princípio da *lectio difficilior* [*praeferenda faciliori*], segundo o qual a lição mais

difícil deve ser a preferida, ou seja, "um manuscrito de linguagem clara, fluente, via de regra não é preferível a um manuscrito de linguagem obscura"(SPINA, 1994, p. 73).[1] De acordo com o *Dicionário da língua portuguesa*, de Antônio de Morais Silva (1922, p. 256), "mancha" é substantivo feminino, que significa "nódoa que suja a superfície" e, também, "malha". Então, se "mancha" pode significar "malha", e "malha", por sua vez, é "abertura que fica nos tecidos das redes de pescar" (conforme o mesmo dicionário), segue-se que o vocábulo "mancha" dá perfeito sentido ao verso. Consultamos, também, o dicionário etimológico de Antônio Geraldo da Cunha (1996, p 493), que nos informa proceder a palavra "mancha" da palavra latina "*macula*" – que originou, também, em português, as palavras "malha" e, por recuperação erudita, no século XVI, "mácula" (Cf. CUNHA, 1996, p. 487). A palavra *macula* deu, por ditologia léxica, as seguintes palavras em língua vulgar – "mancha", "malha", "mágoa" e "mangra"(CARDOSO, 1950, p. 81) – e, por recuperação erudita, "mácula".

Um dos pontos a serem considerados, nesse caso, é a possibilidade de, naquele século, a palavra "mancha" ainda designar diretamente a "malha" ou rede de pescar. Outra possibilidade, que envolve o estudo dos hábitos do poeta (*usus scribendi*), consiste no fato de Santa Maria Itaparica recuperar palavras latinas e dar-lhes feições morfológicas do português, assim como empregar palavras portuguesas com o sentido de seu étimo.

Como exemplo de vocábulo recuperado do latim, mas que até hoje não consta dos léxicos da língua portuguesa, pode-se citar o adjetivo "estúpeo", empregado pelo poeta e que deriva do latim *stuppa* (que deu em português estopa – material fibroso) formando o adjetivo pelo acréscimo do sufixo – com o sentido de "da natureza de fibra".

Um exemplo de como o poeta usa palavras portuguesas com o sentido de seu étimo encontra-se no poema *Eustáquidos* com o qual a "Descrição da Ilha de Itaparica" foi publicada. Trata-se da palavra "supressão" que aparece numa estrofe do canto I, a qual transcrevemos a seguir:

---

[1] Embora Segismundo Spina se refira a "manuscritos", o raciocínio se aplica, também, a obras impressas.

Em um ligeiro bruto, que tocava
A Terra, e o ar rompia em breve instante,
E de Flora as alfombras arrancava
Das unhas com o som quadrupedante,
Cujo furor robusto refreava
A *supressão* da rêmora brilhante,
Plácido airoso com valor subia,
E as montanhezas feras perseguia. (Grifo nosso)

Nesse caso, verificamos que "suprimir" tem o sentido etimológico de "reter, deter, fazer afundar, etc"(HOUAISS, 2644: 2004) o que casa perfeitamente com o sentido da estrofe na qual o poeta compara a cavalgadura potente de Plácido com o poder da rêmora que, segundo crença dos antigos, era capaz de fazer parar um navio, se se lhe prendesse ao casco.

Sendo assim, o vocábulo *mancha* está correto no verso em que se encontra, não cabendo qualquer correção. A imagem que temos de uma teia de aranha é a de uma rede, de um tipo de malha. Logo, não houve "erro de impressão".

Uma outra interferência feita por Varnhagen, igualmente acatada por Sérgio Buarque de Holanda, que julgamos polêmica, ocorre no sétimo verso da décima quinta estrofe do poema:

Os camarões não fiquem esquecidos,
Que tendo crus a cor pouco vistosa,
Logo vestem depois que são cozidos
A cor do nácar, ou da Tíria rosa:
Os cranguejos nos mangues escondidos
Se mariscam sem arte industriosa,
Búzios também se vêem, de musgo *sujos*¸
Cernambis, mexilhões e caramujos. (Grifo nosso.)

Essa mesma estrofe, na edição de 1769, vem assim:

Os camaroens naõ fiquem esquecidos,
Que tendo crús a cor pouco vistosa,
Logo vestem depois, que saõ cozidos
A cor do nacar, ou da Tyria rosa:
Os cranguejos nos mangues escondidos
Se mariscaõ sem arte indusriosa,
Buzios tambem se vém de musgo, *cujos*
Sernambis, mexilhoens, e caramujos. (Grifo nosso)

Sérgio Buarque de Holanda avisou seu leitor da inovação com uma nota de rodapé na qual informa que a modificação foi feita por Varnhagem, que "corrigiu o lapso no *Florilégio*." (HOLANDA, 1979, p. 145) Na edição de Varnhagen, está "çujos", com "ç" (cê-cedilha). Ambos os editores entenderam que havia erro na passagem. Esse ponto, entretanto, é passível de discussão.

Um fato, que diríamos "mecânico" ou "puramente gráfico", poderia ser invocado em defesa da intervenção proposta por Varnhagen: trata-se da conjugação de dois fatores – um consiste no uso, tanto no poema "Descrição da Ilha de Itaparica" como no "Eustáquidos", que o antecede no mesmo livro – do cê-cedilha para representar o fonema fricativo em palavras que hoje se escrevem com "s" ou com "ss"; outro é a aparente falta de cês cedilhados na gráfica em que foi impresso o livro. A aparente falta de cês cedilhados ocorre em duas circunstâncias: 1º) no título corrente do poema, que aparece no alto de cada uma das páginas pares da parte do livro que traz o poema – aí está invariavelmente escrito DESCRIPC,AM; 2º) no poema "Eustáquidos", canto primeiro, estância XXXIX, a palavra "ressuscita" vem grafada "recuscita" – onde os dois esses ("ss") da palavra estão presumivelmente substituídos por cê-cedilha (simplesmente "c", já que eventualmente pode ter faltado cê cedilhado na oficina).

Tudo isso, no entanto, nos parece desprovido de importância – diante de outros argumentos, mais consistentes e relacionados à sintaxe e à língua do poema. Há fortes argumentos contra a substituição de "cujos" por "çujos" ou "sujos".

A primeira observação é a de que, desde final do século XVI, já não se usava o "ç" em início de vocábulo. A segunda observação, com relação à passagem em que foi proposta a correção de um suposto "erro", é a dificuldade dela. E essa dificuldade levou os editores à correção do suposto lapso:

> "A inclinação mais natural do copista [ou do editor], quando se encontra diante de um termo ou passagem que não entende, é tentar torná-los inteligíveis. Daí um manuscrito [ou texto impresso], redigido numa linguagem clara, fluente, via de regra não ser preferível a um manuscrito de linguagem difícil ou aparentemente obscura. O crítico deve, portanto, preferir as lições menos claras: é o princípio da *lectio difficilior* (*praferenda faciliori*)..."(SPINA, 1994, p.134.)

O primeiro aspecto importante da trivialização da passagem reside nas alterações introduzidas na pontuação dos últimos dois versos:

> Buzios tambem se vém de musgo, *cujos*
> Sernambis, mexilhoens, e caramujos. (Grifo nosso)

passaram, segundo a nova interpretação para

> Búzios também se vêem, de musgo *sujos*¸
> Cernambis, mexilhões e caramujos. (Grifo nosso.)

O novo entendimento agrega ao presumido erro de "cujos" um outro: "musgo", segundo esse mesmo entendimento, é a sujeira de que se carregam os búzios – essa interpretação pode ser considerada trivial, diante da outra, que se vai propor. A palavra "musgo", na passagem, parece designar, por metonímia, o lugar em que ele ocorre – o que dá à expressão "Búzios também se vém de musgo" o sentido aproximado de "Búzios também se vêm [provenientes] de lugar úmido". Sabe-se que os poetas do século XVII (e Santa Maria Itaparica escreveu um tanto anacronicamente ainda segundo o espírito desse século) apelavam "para distorções semânticas da palavra, para as formações cultistas e para os processos mais extravagantes de metaforização." (SPINA, 1987, p. 31). A mudança de interpretação exigiu mudança da pontuação. Esses são os pontos importantes: a alteração da pontuação e sua relação com o entendimento da palavra "musgo". Antônio Houaiss afirma que "nenhum escritor cria uma anomalia pelo amor da anomalia; esta será, ao contrário, conseqüência do fato de que ele parecia dizer algo de tal modo particular que a norma lingüística não lhe bastava" (HOUAISS, 1967, v.1, p. 235).

Quanto ao emprego de "cujos", cabe-nos investigar a sintaxe portuguesa do tempo e até a mais antiga, dados os hábitos arcaizantes do poeta. Augusto Epifânio da Silva Dias, a propósito do uso do pronome "cujo", registra o seguinte:

> *Observação* a este § [94]. É erro grosseiro empregar *cujo* em sentido partitivo e dizer v. g.: *symbolos cujos principais são os seguintes* (em vez de: dos quaes os pr. ou os principaes dos quaes)."

A crítica do historiador da língua chama a atenção pela veemência. E se há crítica é porque há uso; e parece ser esse o caso de

Santa Maria Itaparica. Mas, se a língua admite "erros", a técnica da poesia admite as chamadas licenças poéticas.

Por isso, julgamos mais prudente manter a forma que consta na edição que serviu de base para Sérgio Buarque Holanda.

Conforme os argumentos expostos, verificamos que as intervenções propostas pelo editor citado não devem ser mantidas. Em relação à palavra "Píndaso" percebe-se tranqüilamente que é um topônimo o que mantém a lógica do verso; no caso da palavra "mancha" verifica-se que etimologicamente seu sentido casa perfeitamente com a estrofe; no que se refere ao pronome "cujos" há controvérsias e, em caso de dúvida, deve-se manter a forma da edição príncipe. Dessa maneira, nesses três casos, o mais prudente é manter as formas que vêm na edição de 1769.

Referências

CÂNDIDO, Antônio. Introdução. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CARDOSO, Wilton. *Ditologia léxica*. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1950.

CUNHA, Antônio Geraldo *et al*. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

DOPORTO, Luis. *Diccionario enciclopedico U.T.E.H.A.* Mexico [DF]: Rio de Janeiro: Union Tipografica Editorial Hispano Americana, 1952. 8.v.

ENCYCLOPEDIA e diccionario internacional. Rio de Janeiro; New York: [s.d.]. 15.v.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

HOUAISS, Antônio. *Elementos de bibliologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967. 2.v.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

ITAPARICA, Frei de Santa Rita de. *Eustachidos*. [s.l.]: [s.e.], [s.d.]. [1769]

MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*. 3v. Lisboa: Editorial Confluência, 1984.

MENEZES, Raimundo. *Dicionário literário brasileiro*. 3.v. São Paulo: Saraiva, 1969.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novissimo diccionario latino-portuguez*. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.].

SILVA, Antônio de Moraes. *Diccionário da língua portugueza*. Rio de Janeiro: Litho-Typographia Fluminense, 1922. 2.v. [Fac-símile da 2. ed. de 1813.]

SILVA, Antônio de Moraes. *Grande dicionário da língua portuguesa*. 10. ed. Lisboa: Confluência, 1950. 11.v.

SPINA, Segismundo. *História da língua portuguesa III: Segunda metade do século XVI e século XVII*. São Paulo: Ática, 1987.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*: crítica textual. São Paulo: Ars Poetica, 1994.

TAVARES, José Pereira. *Como se devem ler os clássicos*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1941.

Literatura e discursos

Günther Augustin
FALE-UFMG

Neste trabalho apresentamos alguns conceitos e exemplos preliminares, resultantes de reflexões sobre a função e o estatuto do texto literário no contexto da apreensão de uma cultura, seja a cultura própria seja uma estrangeira. Em outra oportunidade, essas reflexões serão aprofundadas e sistematizadas, abrangendo inclusive todo tipo de texto. Entendemos apreensão como processo de aprendizagem de uma língua nas suas estruturas lingüísticas até a compreensão da sua literatura como sua expressão mais elaborada. Questionamos a abordagem formal de ambas, sustentando que uma língua seria mais do que uma estrutura de relações sincrônicas e de regras gramaticais, e que o texto literário talvez seja menos do que uma obra autônoma e autêntica, compreensível apenas por uma analise imanente. É evidente que esse questionamento não é novo. Aqui sugerimos que língua e literatura sejam entendidas e analisadas como discursos. Mostraremos isso em quatro exemplos da literatura de viagem, privilegiando este gênero como indicado para o aprendizado de uma cultura, expressa na sua língua e literatura, destacando sua discursividade, interculturalidade e literaricidade. Escolhemos como exemplos dois romances e dois relatos de viagem.

Literatura de viagem

A literatura de viagem é um gênero híbrido que textualiza as experiências dos viajantes entre fronteiras, sejam fronteiras interculturais sejam intertextuais, enquanto textualiza tanto olhares do naturalista, quanto o olhar do romancista e seus personagens. O encontro multidimensional e multifuncional é o topo constitutivo da literatura de viagem que textualiza a travessia das fronteiras, sejam das geográficas, como interculturais e interdisciplinares, representando olhares diferentes e distanciados que alimentam a memória e o imaginário cultural. A literatura de viagem textualiza *par excelência* a dialética da alteridade no encontro intercultural e o paradoxo da busca de identidades no espelhamento do próprio no outro, tem todas as dimensões, espaço,

tempo, gêneros, etnias, línguas, grupos sociais etc. Os relatos de viagem sobre o Brasil alimentaram a memória cultural do país. Na busca de uma identidade brasileira, ou na rejeição deste conceito, uma leitura crítica da literatura de viagem procura identificar um discurso europeu e como ele permeia seus contradiscursos na tensão de centro e periferia, em um jogo de fluxo e refluxo na circulação dos discursos. O discurso pós-colonial questiona os olhares metropolitanos e suas implicações epistemológicas. A dialética entre olhar estrangeiro e olhar de si está em jogo. Com os estudos literários absorvendo reflexões da etnografia que descobriu sua literaricidade, fato já consumado na historiografia, literatura e etnografia se aproximam e focalizam a literatura de viagem como gênero híbrido localizado e estabelecido no campo da literatura comparada, no encontro da literatura com a cultura. Lendo a cultura como texto, e o texto como discurso, chegamos a uma leitura crítica da literatura de viagem que procura identificar os discursos articulados nos textos.

Discursos

Analisar os textos dos viajantes como discursos significa mostrar sua discursividade como (inter-) discursos (inter-) culturais, para explicitar uma visão do texto como discurso, da cultura como texto e da cultura como discurso. Entendemos discurso a partir do perspectivismo do filólogo e filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900). Em um dos seus aforismos epistemológicos, o filósofo fala do olhar que se apropria das coisas de maneira seletiva:

> Das Auge, wenn es sieht, thut genau Dasselbe, was der Geist thut, um zu begreifen. Es vereinfacht das Phänomen... Die Sinne thun Dasselbe wie der "Geist": sie bemächtigen sich der Dinge, ganz so wie die Wissenschaft eine Überwältigung der Natur in Begriffen und Zahlen ist. Es giebt Nichts darin, was "objektiv" sein will ….(NIETZSCHE, 1926, p. 129) [1]

[1] 'O olho, quando olha, faz exatamente o mesmo que o espírito faz para compreender. Simplifica os fenômenos... Os sentidos fazem a mesma coisa como o "espírito": se apoderam das coisas, como a ciência é uma subordenação da natureza em conceitos e números. Não há nada nisso em querer ser "objetivo": é uma maneira de incorporização e adaptação; sua finalidade é a alimentação.' (Traduções entre aspas simples são do autor do artigo).

A partir do perspectivismo de Nietzsche podemos entender a discursividade em função da seletividade e perspectividade do olhar e do descrever. Elas são constitutivas da condição humana tanto em termos de constituição físico-psíquico-cognitiva, quanto em termos de formação cultural do homem como ser social resultante de práticas sociais. Foucault os chama 'a prioris históricos' que condicionam a possibilidade de uma cultura ver e organizar sua vida, seu funcionamento. No perspectivismo simbólico de Nietzsche, a perspectiva parte do ponto de vista, do olhar seletivo que resulta em um falar seletivo. A discursividade de um texto é a sua perspectividade historicamente formada. A análise da discursividade tem que mostrar que se trata de ponto(s) de vista entre outros, indicando como se articula uma perspectiva entre outras e, vice-versa, como a perspectiva articula a articulação.

Discurso literário como interdiscurso

A visão da literatura como texto e discurso culturais decorre de diversos discursos teóricos originados talvez em uma preocupação básica: legitimar a literatura e tudo o que ela envolve, do escritor até o leitor, intermediados por um aparato e pelo mercado, e que entende literatura como um fenômeno cultural entre outros, tomando como base um conceito discursivo de cultura que abriga os fenômenos literários. Essa noção não é nova. Na época dos nossos viajantes, um dos irmãos Grimm sugeriu que a *Germanistik*[2] fosse vista como ciência ampla de cultura. Hoje, observamos uma tendência de transformar – ou re-transformar – a *Germanistik* em *Kulturwissenschaft.*[3]

A leitura da literatura como interdiscurso visa os textos como espaços de reintegração dos conhecimentos normalmente organizados em discursos especializados, definindo literaricidade como interação entre estruturas semióticas, imanentes, e fatores discursivos, externos, (LINK; PARR, 1988, p. 108). Nessa abordagem interdiscursiva, a literatura dos viajantes encontra seu lugar, em uma mistura de multiplicidade de discursos. Literatura seria de um lado discurso específico, de outro, um discurso que recorre a elementos supradiscursivos em dois aspectos: de forma extensiva, pela acumulação enciclopédica de conhecimentos, e de

[2] História e teoria da língua e literatura alemãs.

[3] Ciência da cultura.

forma intensiva, pela utilização de material polissêmico, de tal maneira, que aumenta sua ambivalência e extensibilidade semântica. A análise literária focaliza a tropologia da linguagem; a análise da discursividade focaliza a perspectividade do olhar e sua textualização. Ambos não são bem separáveis; trata-se de "unstable ground" (SPURR, 1993, p. 2).

Enquanto os relatos de viagem muitas vezes servem como fonte de informações, procuramos neles também o literário no sentido literal e metonímico. Como literatura de viagem, esses textos são paradigmáticos para o que Prado Jr. chama, "na falta de melhor expressão, de *conhecimento literário do mundo*" (PRADO Jr. 2004, p. 12). O olhar do viajante e o do poeta se encontram no texto. Utilizando uma conceituação da época dos nossos viajantes, diríamos que o viajante textualiza seu olhar externo dos fenômenos enquanto o poeta, o interno. O texto resultante é sempre tanto pensamento quanto poesia, o que, para Kant, são quase sinônimos.

Exemplo 1 *Brasil, Novo Mundo* (ESCHWEGE, 1996)

Depois de servir quase uma década como funcionário da coroa portuguesa em Portugal, Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855) veio, em 1811, para mapear Minas Gerais com suas riquezas minerais. Cumpriu a ordem, entregou o primeiro mapa moderno ao rei, no Rio de Janeiro. O documento original seguiu para Londres para a confecção definitiva, mas nunca saiu do papel. Talvez, quem sabe, o rei, em trânsito na colônia, colonizador e colonizado ao mesmo tempo, não gostou de um detalhe: o mapeador resolveu adotar o primeiro meridiano tendo como referência o Rio de Janeiro. A visão da capital brasileira como centro do mundo poderia desestabilizar a ordem mundial vigente. Eschwege retrata um Brasil em transição, pré-independência, sob o governo de João VI. Foi o principal informante do público alemã, inclusive Goethe, que gostava das conversas com o viajante sobre sua coleção de pedras minerais. Seu olhar crítico levou a juízos, às vezes arrogantes eurocentristas e desconcertantes para o leitor brasileiro. Ao mesmo tempo, seus textos expressam compreensão e simpatia para com o Brasil como país emergente. Como viajante intercultural, Eschwege atravessou fronteiras geográficas, nacionais, sociais, históricas e culturais, deslocando-se para outros locais, estados, países, passando por épocas históricas, regimes políticos e econômicos, mentalidades e domínios lingüísticos diferentes. Eschwege e seus textos têm algo de híbrido, fugindo em

alguns aspectos dos esquemas preestabelecidos pelas análises sumárias dos relatos de viagem que compõem a literatura dos viajantes. Sentimos nos escritos do naturalista uma tensão entre as limitações do escritor e as suas pretensões literárias. Assim encontramos, ao lado da monotonia do olhar empírico registrando as rotinas do observador cientifico, imagens poéticas e passagens intertextuais programáticas, como no inicio do seu relato *Brasil, Novo Mundo*.

Passando pela baía do Rio, o narrador naturalista pensa sobre o que viu, mas não quer fazer filosofia, faz apenas reflexões para poder escrever, lembrando-se disso em dois momentos. Primeiramente, com a imagem do caminhante filosofante (*philosophierende Wanderer*) que, atravessando a baia do Guanabara, deita no barco em cima do simples leito de junco, quando a escuridão não deixa mais nada para observar. Entrega-se aos cuidados do remador, em quem não confia muito, ouvindo as ondas batendo no casco do barco. Em outro momento, Eschwege esboça um *Flüchtiges Naturgemälde* (1996, p. 57-81) onde a intertextualidade deixa transparecer os programas de dois mestres, do filósofo Kant (1724-1804) e do naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), retratando um quadro em movimento através da exemplificação dos dois conceitos *a priori*, espaço e tempo. Kant definiu na sua *Estética Transcendental* (KANT, 1999, p. 71), o tempo e o espaço como formas *a priori* do entendimento humano. Humboldt criou o *Quadro de Natureza (Naturgemälde)* (HUMBOLDT, 1986, p.7) como modelo descritivo para os viajantes e seus relatos.

Ao lado do discurso estético, identificamos um discurso histórico quanto se trata da questão do negro e do escravo. No primeiro período do *Naturgemälde*, o autor informa, em uma frase intercalada, *... meinen Neger zum einzigen Begleiter...*, quer dizer "meu negro como único acompanhante". Mas o que queria dizer? Queria disfarçar que também tinha o seu escravo? Trata-se de um bom exemplo de *Leerstelle*.[4] O tradutor optou pela versão: "Acompanhava-me apenas um negro escravo" (ESCHWEGE, 1996, p. 57). Mas quando Eschwege quer referir-

[4] Termo central da estética da recepção de W. Iser. Remete ao processo comunicativo entre texto e leitor na constituição do sentido, dentro de uma dialética de mostrar e ocultar, manipulada pela perspectividade do texto como um todo. (*Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie*, p. 307)

se ao(s) seu(s) escravo(s), fala, no original, de *einem meiner Sklaven*[5] (1827, p. 4). Em outro momento, ele fala de *meine schwarzen Begleiter*,[6] (ESCHWEGE, 1824, p. 74) quando se apresenta como contador de histórias de *Mil e uma Noites*. Essas histórias levam cada um do grupo de volta a suas infâncias, em uma viagem pelo tempo, pela memória e pela fantasia que reúne e iguala todos em um quarto escuro, seja porque na escuridão não se percebem as diferenças, seja porque na infância todos ainda somos iguais, sem conceitos e preconceitos. "Em situações como essa é que se comprova o deleite proporcionado pelas Mil e uma Noites, ou a narração de contos de fadas. Certificamo-nos disso, ademais, pela escuridão do quarto, que aumentava a atenção dos ouvintes e dava mais emoção às histórias." (ESCHWEGE, 1824, p. 74).

Depois de duas décadas, já de volta em Portugal e sem se preocupar com repercussões desagradáveis da sua crítica, ele resume sua experiência com a relação entre brancos e escravos:

> Até agora o escravo, [sic] tem sido pau para toda obra: lavrador, fabricante de açúcar e de aguardente, animal de transporte, máquina de britagem e de pulverização, cozinheiro, pajem, palafreneiro, sapateiro, alfaiate, correio e carregador. ... É o único bem do homem livre, a cujas necessidades ele provê. Sem seu auxílio, o branco poderia considerar-se pobre, mesmo que suas arcas regurgitassem de ouro. Com efeito, as terras permaneceriam incultas e a mineração desapareceria, caso não existisse o escravo que fizesse todos esses serviços. É ele quem cuida da própria alimentação do senhor, que, se assim não fosse, teria de viver miseravelmente, ou de emigrar para outras terras, onde seu ouro tivesse alguma serventia. (ESCHWEGE, 1979, p. 263)

O paradoxal e a ironia, apenas tímida e vagamente presente nos seus primeiros escritos, aqui são articulados com mais evidência, principalmente a figura do ouro preto, metáfora subentendida para lembrar que o ouro só vale, só brilha por mediação do preto. Não há branco sem preto; o colonizador é seu próprio colonizado.

---

[5] 'um dos meus escravos'.

[6] 'meus acompanhantes negros'.

Exemplo 2: ***Viagem pelo Brasil*** **(SPIX, 1979)**

O relato de Spix e Martius da sua viagem pelo Brasil foi (re-) publicado na "Coleção Reconquista do Brasil" que busca contribuir para o auto-conhecimento do Brasil a partir dos textos dos viajantes. Aquilo que é visto de fora, na sua estrangeiridade, produz a desfamiliarização, contribuindo para o auto-conhecimento como condição da construção de uma identidade. Entretanto, o discurso pós-colonial requer uma análise crítica dessas visões, procurando uma re-visão desses textos como discursos coloniais. Adotar a visão desfamiliarizada dos estrangeiros tem vantagens, mas tem um preço também. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, implantou-se no Brasil um sistema cultural cujas origens encontram-se fora dele, na Europa. Trata-se de uma cultura própria de terras estranhas, uma cultura estrangeira, não familiar. Antonio Candido argumenta no mesmo sentido: "Este é um fato por assim dizer natural, dada a nossa situação de povos colonizados que, ou descendem do colonizador, ou sofrem a imposição de sua civilização; mas fato que se complica em aspectos positivos e negativos". (CANDIDO, 1989, p. 148) As reflexões críticas sobre a identidade cultural brasileira articulam-se nas "interpretações que constituem a corrente do "redescobrimento do Brasil" que procurou rever a historiografia tradicional sob influência franco-alemã, inclusive de Martius" (REIS, 2000, p. 17). J. C. Reis afirma que "sob influência franco-alemã, o pensamento histórico brasileiro começou racista, autoritaríssimo, violento e excludente" (REIS, 2000, p. 47). Em 1929, na Alemanha, Sérgio Buarque de Holanda pensou em escrever um livro sobre o Brasil, uma "Teoria da América", que acabou se tornando um dos textos mais sintéticos e sofisticados da historiografia brasileira. Também, sob influência alemã, construirá sobre o Brasil uma interpretação completamente antivarnhageniana, querendo a mudança, a racionalidade (REIS, 2000, p. 50). Em termos epistemológicos e epistémicos, utilizando o conceito de Foucault, os viajantes e seus relatos se situam em uma fase de transição da episteme clássica para a moderna, uma fase marcada pelo criticismo kantiano. Eschwege se revela como crítico, enquanto Spix e Martius seriam pré-críticos. Spix e Martius, por sua vez, visualizam o espaço cósmico, tridimensional, mar, terra e céu formando uma totalidade que tem no Equador sua faixa de equilíbrio harmonioso. Suas descrições idealizantes da natureza têm traços românticos, é todo o texto se alimenta da tradição literária não apenas alemã, mas, ocidental e até oriental.

Em *Viagem pelo Brasil*, Spix e Martius descrevem os aspectos mais diversos das suas observações nas terras brasileiras. Detectam como sociólogos amadores, o que Gilberto Freire chamou de re-europeização (FREIRE, 1961). As condições da colônia portuguesa eram tão exóticas, do ponto de vista da civilização européia, que se estava formando no século XIX (civilização industrial, comercial, mecânica, burguesa), que a renovação do contato da Europa não ibérica com o Brasil, depois da chegada de D. João VI, teve um caráter de re-europeização, de reconquista para o Ocidente. A tese de Freire é a de que a urbanização do século XIX foi também europeização do brasileiro, ocidentalização de uma civilização que nascera agrária e agrícola e absorverá, como seus, costumes orientais. Nos três séculos de colonização do trópico se produzirá uma civilização original, a brasileira. Civilização patriarcal, escravista e tropical que teve no Oriente asiático, mourisco e africano uma fonte fundamental de traços culturais conformadores, de aspirações, de valores. Oriente, é claro, trazido para cá principalmente pelos portugueses – mas não só por eles. Em primeiro lugar, foi o comércio português que garantiu contato tão próximo do Brasil com o Oriente e ele dependeu do tráfico de escravos necessário à manutenção do sistema escravocrata patriarcal brasileiro. Essa orientalização não transformou, porém, o Brasil em Oriente. Tal como Portugal, mas de modo orientalmente mais acentuado, o Brasil colonial foi uma sociedade "de transição" entre Oriente e Ocidente (SALLUM, 2001, p. 345-347).

Exemplo 3: *Frey Apollonio* (MARTIUS, 1992)

Frey Apollonio se diferencia do relato *Viagem pelo Brasil* por dois aspectos: chama-se romance no subtítulo (*Um Romance do Brasil)* e começa como sonho. A rigor, todo o romance é um sonho que conta a história da viagem pelo Amazonas – transformando em fábula o trecho da viagem real, entre Pará e Cupati. Distante dos costumes e da cultura europeus o protagonista quer conhecer a América e viajar ao encontro dos selvagens no interior.

> Dominara-me, desde sempre, a vontade indefinida de resolver os múltiplos enigmas que nos aguardam, longe de cultura e costumes europeus, no país das florestas eternamente verdes, e este anseio dispus-me a satisfazer agora: decidi-me por realizar extensa viagem ao encontro dos selvagens no interior daquele país. (MARTIUS, 1992)

A última frase da citação teria tradução literal: ‘a este anseio agora dei um nome; resolvi realizar extensa viagem...’, articulando logo no início a preocupação com nomeação e palavra como intermediárias entre presença e re-presentação. O sonho como não-realidade, fantasia, manifestação do inconsciente etc., tem um potencial de funções das quais Martius se aproveita: desautoriza sua autoria, articula uma voz interior, abre uma nova dimensão de experiência, inclusive a ilusão romântica da criação de uma outra realidade, e usa um modo de imaginar o inconsciente. Como pura imaginação, a linguagem do sonho é puramente visual, estética, não-discursiva, sinônimo de poético. Para todas essas potencialidades do sonho encontram-se evidências em *Frey Apollonio*. Ao lado dos aspectos poéticos, focalizamos a discursividade do romance que podemos caracterizar como romance de idéias, de discursos heterogêneos que ao longo do texto, unem-se e separam-se simultaneamente, cruzando-se, opondo-se e sobrepondo-se, gerando sempre seus próprios contradiscursos. Ao mesmo, tempo procuram aproximar-se e fundir-se, semelhantemente às ondas nos quais os viajantes flutuam, batendo e rebatendo. Podemos identificar uma arquitetura de relações antagônicas na base da qual se articulam os discursos nos planos espiritual, intelectual e histórico-social: homem vs. deus, saber vs. sabedoria, homem vs. natureza, europeu vs. americano, burguês vs. primitivo, global vs. local, civilização vs. selva, Oriente vs. Ocidente. Os três protagonistas Frey Apollonio, Hartoman e Riccardo articulam um discurso humanista europeu, na sua versão idealista e romântica, um discurso humanista cristão, um discurso iluminista universal e um discurso realista-burguês. O discurso fundador é o da humanidade cristã (*christliche Humanität*) da qual, conforme Hartoman, o caráter do verdadeiro europeu se compõe (MARTIUS, 1992, p. 11). Hartoman defende uma versão mais humana desse discurso, Frey Apollonio uma mais doutrinária cristã; Hartoman é um cristão da ciência, o frei o homem da fé e da Igreja. Comparando Hartoman e Riccardo, o primeiro é um idealista tradicionalista, o florentino um realista progressista. Ambos desenvolvem, frente às maravilhas da natureza do novo mundo, um contradiscurso que questiona as conquistas da civilização.

Exemplo 4: *Glanz und Elend Südamerikas* (EDSCHMID, 1957)

Nos seus romances e relatos de viagens Kasimir Edschmid descreve seu encontro com outros países e continentes, como a América do Sul. A leitura do seu romance *Glanz und Elend Südamerikas*, publicado em 1931, proporciona ao leitor brasileiro um reencontro com o Brasil através de um olhar estrangeiro, no espaço e no tempo. Se não fosse o subtítulo 'Romance de um Continente', não teria como saber se o descrito é ficção ou relato real. A figura Göhrs, o narrador, é um viajante percorrendo a América do Sul da Caribe até o Brasil, passando pela maioria dos paises do continente. Alem de descrever aspectos típicos de cada país, o narrador reproduz com freqüência conversas ou opiniões de pessoas que ele encontrou, criando assim diversas instâncias narrativas e buscando autenticidade. Por outro lado, o autor procura conferir uma dimensão transcendente às descrições que refletem o olhar onisciente do narrador com suas intuições e reflexões. Um exemplo disso é a descrição da subida para o Pão de Açúcar:

> Diese Schwebebahnfahrt blieb Göhrs unvergesslich, nicht nur, weil es ihm ein entsetzlich peinliches Gefühl war, an einem Seil zu hängen, an einem südamerikanischen Seil, das jeden Augenblick brechen konnte, sondern auch, weil der gigantische Phallos des Felsens, auf den der Wagen zuschaukelte wie ein Schiff im Sturm, aus dem Urwald, den noch niemand betreten hatte, mit einer Unmittelbarkeit, einer Wucht und Schönheit hervorbrach, die Göhr's ganze Phantasie erregte. (EDSCHMID, 1957, p. 410)[7]

Nesse trecho, temos um exemplo do programa que o autor Edschmid, que por algum tempo foi teórico do expressionismo alemã, atribui ao artista expressionista. Outros indícios da literaricidade são a metaforização, o uso do símbolo coletivo 'navio' que aparece ao longo de

[7] 'Essa viagem teleférica Göhrs nunca esqueceu, não apenas porque, ficar pendurado num cabo, num cabo sul-americano, que poderia romper a qualquer momento, lhe causou um sentimento terrivelmente embarassador. Mas também porque o falos de rocha gigantesco do qual a gôndola se aproximou como um navio na tempestade, surgiu da selva que nunca ninguém penetrou ainda, tão de repente, com um impacto e uma beleza que incitou toda a fantasia de Göhrs.'

todo o romance, e a evocação da fantasia. Quanto ao aspecto intercultural que poderia provocar e assim motivar o aluno, o narrador Göhrs comenta a questão da miscigenação das raças no Brasil:

> Er glaubte die Psychologie des Brasilianers gerade in diesem seinem empfindlichsten Punkt doch zu kennen. … Der Brasilianer nämlich machte kein Hehl, nicht das geringste Hehl daraus, dass er sich mit Negern vermischt habe – und die guten Brasilianer empfanden diese Vermischung als ein Glück, einen Vorteil, als einen politischen Segen und einen gefühlsmässigen Nutzen. (EDSCHMID, 1957, p. 414)[8]

Göhrs descreve a divisão entre os brasileiros no que se refere à questão dos brancos assimilaram o sangue do negro, assumindo o peso de 'administrar esta porcentagem de sangue africano dentro de si' ou 'se os escravos importados da Angola sugaram e comeram os brancos' (EDSCHMID, 1957, p. 415). Pela experiência de Göhrs, o brasileiro morreria de raiva quanto enfrentado com a segunda versão. Mas, conclui ele, essa foi a situação psicológica e ela deveria ser respeitada. No romance não há indícios que o narrador tenha tido conhecimento dos modernistas brasileiros e suas teses de antropofagia e que ele tivesse sugerido uma inversão dessas teses. Em geral, ele procura demonstrar os diversos discursos e contradiscursos, inclusive o seu. Não esconde a sua simpatia pela a miscigenação das raças enquadrando-se com isso numa tradição alemã, que tem como um dos seus fundadores o autor de *Viagem pelo Brasil*. Martius lançou esse discurso em meados do século XIX no Brasil (VENTURA, 1991, p. 42-34).

Conclusão

A partir da leitura dos textos analisados como interdiscursos, foi possível perceber como na literatura de viagem a analise da discursividade revela a multiplicidade de discursos como textualização de múltiplas perspectivas. As perspectivas e os discursos resultantes delas

[8] 'Ele julgou conhecer a psicologia do brasileiro nesse seu ponto mais sensível. Pois, o brasileiro não escondeu de forma alguma que teria se misturado com negros – e os brasileiros bons consideraram essa miscigenação uma sorte, uma vantagem, um benefício político e uma vantagem em termos de disposição sentimental.'

são das mais variadas. Tanto o olhar do viajante naturalista quanto do viajante romancista passa do registro empírico para reflexões históricas, sociológicas e filosóficas. Identificamos também o que podemos chamar de o discurso literário, isto é, o lado literário dos textos quando a escrita discursiva passa para a intuitiva. A literatura de viagem sempre descreve aspectos interculturais vistos pelo olhar do estrangeiro. Esse olhar desperta, no próprio escritor e no leitor, um efeito de estranhamento, distanciamento este fundamental para uma postura critica. Uma leitura da discursividade visa uma leitura crítica, enriquecedora e concientizadora, compreendendo o texto como textura tecida de múltiplas perspectivas.

Referências

EDSCHMID, K.. *Glanz und Elend Süd-Amerikas*. Hamburg / Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1957.

ESCHWEGE, L. W. v. *Brasilien die Neue Welt. Erster Theil.* Braunschweig: Friedrich Vieweg, 1827.

ESCHWEGE, L. W. v. *Brasilien die Neue Welt. Zweiter Theil.* Braunschweig: Friedrich Vieweg, 1824.

ESCHWEGE, W. L. v. *Brasil, novo mundo*. Tradução Domício de Figueiredo Murta. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro, 1996.

ESCHWEGE, W. L. v. *Pluto Brasiliensis*. Trad. Domício de Figueiredo Murta. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. v. 2.

FREIRE, G. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

HUMBOLDT, A. von. *Ansichten der Natur*. Nördlingen: Greno, 1986.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura.* São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.

LINK, J.&PARR, R. "Semiotik und Interdiskursanalyse." In: BOGDAL, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien.* 2., neubearbeitete Aufl., Opladen: Westdeutscher Verlag. 1997. S. 108-133.

LINK, J.; PARR, R. Semiotik und Diskursanalyse. In: BOGDAL, K.-M. (Hrsg.). *Neue Literaturtheorien*. 2. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997. p. 108-133.

MARTIUS C. F, P. v.. *Frey Apollonio - um romance do Brasil*. (1831). Org. e trad. Erwin Theodor. São Paulo, Brasiliense, 1992 a.

NIETZSCHE, F. *Gesammelte Werke.* München: Musarion Verlag, 1926. v. 19.

PRADO, Jr. B. A sombra viva das letras. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 14 mar. 2004. *Mais!* n. 630, p. 11-12.

REIS, J. C. Duas versões sobre a formação do Brasil-Nação. *Revista do Legislativo*, Belo Horizonte, n. 27, jan.-mar. 2000. Edição especial: Repensando o Brasil 500 anos depois.

SALLUM Jr., B. *Gilberto Freire. Sobrados e mucambos*. In: MOTA, L. D. (Org.). *Introdução ao Brasil. 2*. São Paulo: Editora SENAC, 2001. p. 327-356.

SPIX, Joh. Bapt. von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Spix e Martius. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. v. 1-3.

SPURR, D. *The Rhetoric of Empire*. Colonial Discourses in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration. Durham: Duke University Press, 1993.

VENTURA, R. *Estilo tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Passado e presente em *Infância*, de Graciliano Ramos

Gustavo Silveira Ribeiro
UFMG

Escrever sobre o passado é uma ação enganosa. Levado pelo desejo de evocar fatos antigos, o memorialista, na maioria dos casos, pensa estar apenas registrando o que ficou para trás. A memória, porém, tem suas leis próprias. Em meio às recordações daquele que lembra, invariavelmente, ela infiltra fragmentos de experiências atuais, fazendo do texto memorialístico uma armadilha para quem o compõe: ao escrever sobre o passado, sempre se está escrevendo também sobre o presente, ainda que de modo imperceptível. No caso específico dos textos autobiográficos, nos quais há uma instância narrativa de primeira pessoa a dirigir o relato que focaliza as experiências de um *eu* pretérito, a teia de tempos que a memória encena torna-se mais complexa. Unidos pelo uso do mesmo pronome, o sujeito da escritura e o objeto de seu texto, feito personagem, são ao mesmo tempo dois e um só. Um porque são, no fundo, a mesma pessoa empírica, conforme garante a assinatura [1]firmada ao fim do relato; e são dois na medida em que a distância temporal que separa a ambos os torna distintos, sujeitos da vivência particular de seu tempo.

Na autobiografia *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, o autor demonstra ter consciência da bipartição de seu texto – condição de todo relato memorialístico. Narrando os seus onze primeiros anos de vida encontramos um *eu* que em tudo se diferencia da figura que é descrita ao longo dos trinta e nove capítulos do volume. Enquanto o narrador se coloca no tempo do enunciado, vendo a si mesmo, no passado, como um caractere literário, o protagonista das ações evocadas, um menino frágil e tímido, primeiro filho de família numerosa, está circunscrito ao tempo da enunciação. Mais do que simplesmente distantes no tempo, ambos, narrador e personagem, embora sendo um só *eu* empírico, apresentam diferentes formas de observar, apreender e julgar a realidade

[1] Segundo a noção de "pacto autobiográfico" desenvolvida por Philippe Lejeune e retomada por Wander Melo Miranda em *Corpos escritos*.

circundante, constituindo cada um voz única e inconfundível. Marcados pelas questões que o momento em que se inseriam colocava, os dois *eus* de *Infância* desenham juntos um texto ambíguo, onde passado e presente se aproximam, ora afastando-se, ora confundindo-se até a indeterminação.

A natureza dupla da narrativa, expressa, no plano da pura enunciação, pela existência de dois olhares distintos a se lançarem sobre o passado do autor-narrador-protagonista, também se faz notar no plano da significação da obra. *Infância* é, a um só tempo, obra dura e terna: ela tanto pode ser lida como uma impiedosa denúncia da "bárbara educação nordestina,"[2] conforme assevera o próprio Graciliano Ramos, quanto pode ser tomada como um esforço de elaboração de um auto-retrato ético que busca, em meio ao resgate do vivido, compreender e solidarizar-se com as personagens que no passado conviveram com o menino e o maltrataram. A alternância de tempos e sentidos, enfim, é a marca estrutural da obra e se faz visível em outros níveis do texto. Este talvez seja o mais importante deles: identificado ao olhar da criança, personagem das memórias, o relato de *Infância* é sombrio, pessimista, muitas vezes resvalando no expressionismo ao retratar os castigos físicos e as angústias sofridas pelo menino-protagonista; em outros momentos, no entanto, quando o olhar predominante é o do adulto-escritor,[3] as cores ficam menos carregadas, a vontade de entender as motivações alheias é maior e a matéria narrada se transforma, iluminada.

A caracterização de uma personagem importante do livro, a mãe do escritor, dá bem a medida da discrepância entre os olhares que se delineiam em *Infância* e do valor que essa diferença tem para o analista atento aos movimentos sutis do texto. Para o menino-personagem ela é "uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se (...), boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura";[4] já segundo o adulto-escritor, as arestas da mãe

---

[2] RAMOS. *Memórias do cárcere* (vol. I), p. 169

[3] Não queremos estabelecer nenhum tipo de hierarquia entre um olhar infantil e outro adulto. Não privilegiamos o ponto de vista do escritor-adulto por um critério cronológico nem usamos o termo "infantil" em sentido pejorativo. Trata-se, aqui, de distinguir os dois modos de enxergar a realidade e descrever o funcionamento de cada um deles, dando ênfase ao esforço ético de reavaliação do passado empreendido por Graciliano Ramos, esforço esse que se identifica, na maioria dos casos, com a figura do escritor-adulto e não do menino-personagem.

[4] RAMOS. *Infância*, p. 16

mal-disposta tinham motivo e poderiam ter sido diferentes. Ele não só a condena ou vê de modo negativo; independente da validade dos argumentos apresentados em favor da personagem, o que retemos é o desejo de vê-la de outro modo, compreendê-la: "Se não existisse aquele pecado, tenho certeza de que minha mãe teria sido mais humana. (...) [ela] maltratava-se maltratando-nos".[5]

Ao referir-se à Mocinha, o "pecado", filha avulsa do pai e uma das possíveis causas dos desgostos da mãe, o narrador procura expor um outro lado dessa personagem, observando-a sob uma perspectiva distinta daquela que ele mesmo, quando criança e protagonista de sua própria narrativa, foi capaz de adotar. E é assim com quase todos os demais retratados no livro: o pai, os vizinhos, professores e demais membros das pequenas comunidades em que o narrador viveu, todos mereceram um seu novo olhar. Sobre o Padre João Inácio, vigário apresentado no tempo do enunciado como homem de aparência assustadora e palavras rudes para com os paroquianos, o narrador-adulto afirma, remetendo-nos ao momento da composição do texto: "Padre João Inácio não sabia (...) sorrir, brincar – e as nossas almas se fecharam para ele. Em Padre João Inácio, homem de ações admiráveis, só percebíamos dureza.".[6] A demarcação de outro tempo é a mesma feita em relação à mãe do escritor. A forma verbal escolhida, "percebíamos", deixa clara a intenção do embate entre o antigo modo de encarar a personagem e o juízo atual que se tem dele.

Assumindo tal postura contrastiva em relação ao passado, Graciliano Ramos evidencia sua condição presente, demonstrando ter plena consciência de que ao escrever suas memórias ele não só expõe fatos esquecidos, mas também se inscreve no texto com todos os seus valores e contradições atuais. Com esse mesmo gesto o autor afirma também o caráter ficcional e móvel de suas lembranças, pois as apresenta segundo diferentes miradas, enfatizando sua relatividade. Esse conjunto de características observadas até aqui no texto graciliânico permitem-nos afirmar, retomando algumas considerações feitas acima sobre a natureza da obra memorialística, que o jogo presente/passado que se coloca em *Infância* apresenta-se como *reflexão*. A grande vocação da obra parece ser a de refletir sobre o passado a partir de um ponto de vista presente,

[5] RAMOS. *Infância*, p. 26
[6] RAMOS. *Infância*, p. 71

ao invés de contentar-se com o fácil resgate de vivências perdidas e sua descrição, como é comum em certa tradição memorialística brasileira.[7]

Refletir sobre um fenômeno humano qualquer é tentar compreendê-lo; investigar as suas origens, conhecer as circunstâncias específicas que o envolveram, entender as possíveis razões de seus atos e de suas singularidades. Refletir, compreender: ações vizinhas que visam aproximar o ser pensante das pessoas e coisas que o cercam. Aproximação que se realiza pela razão mas que inclui também o afeto, uma vez que aproximar-se (ou re-aproximar-se) sugere contato, sensação. Nas memórias de Graciliano Ramos esse parece ser o sentido apropriado do verbo refletir: mais do que analisar ou decompor friamente um dado episódio lembrado, a prática reflexiva que se processa em meio ao resgate do vivido em *Infância* aponta para o desejo de compreender o *outro*, penetrar-lhe as motivações íntimas, entender suas ações sem julgá-las apressadamente, mesmo quando se trata de recordar humilhações sofridas ou pancadas injustamente recebidas.

Impressiona em *infância* a narrativa dos sofrimentos do menino-personagem. A brutalidade dos pais e professores contra a criança é assustadora: surras, chateações, desprezo são constantes. O leitor acompanha, atônito, o infeliz destino do infante: "Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor".[8] E é exatamente por ser obra plena de angústia, na qual várias personagens aparecem grotescamente deformadas por um olhar infantil que age o tempo todo guiado pelo medo e pela dor, que o desejo de compreensão do passado manifesto pelo narrador-adulto avulta em seu contraste e emociona. Há momentos exemplares disso. Referindo-se ao pai, homem turvo, explosivo, de "cara enferrujada"[9] e "fala tremenda",[10] capaz de chicotear o filho por causa de um cinturão perdido, o narrador vai afirmar: "Hoje acho naturais as violências que o cegavam.",[11] numa tentativa de racionalizar o comportamento bestial do *outro* em busca de suas razões prováveis.

---

[7] Referimo-nos aqui a certo memorialismo ligado ao *ethos* romântico da evocação da infância como tempo ideal. Exemplo desse tipo de texto, em que a reelaboração do vivido se dá de forma segura e apaziguadora para o sujeito da escritura, é *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, amigo e companheiro de geração de Graciliano Ramos.

[8] RAMOS. *Infância*, p. 14

[9] RAMOS. *Infância*, p. 35

[10] RAMOS. *Infância*, p. 16

[11] RAMOS. *Infância*, p. 31

Em meio a um relato doloroso, que no tempo do enunciado apresenta o mundo como um inferno cheio de punições e incongruências, a voz narrativa que se ergue no tempo da enunciação e procura, sem esquecer ou minimizar a experiência sofrida, redimensionar essa experiência e até mesmo justificá-la em certo grau, se apresenta como resultado de enorme esforço ético do autor que vemos se processar enquanto o texto vai se escrevendo. Parece que o valor da palavra escrita, da vida reinventada como texto na obra de Graciliano Ramos só se justifica pela possibilidade de questionar a si mesmo e aos seus juízos estabelecidos. Assim como lembrar, para o autor, é sempre refletir, o exercício da escrita para ele não é só ato estético – passa também pelo crivo rigoroso de um programa ético.

Por fim, concluímos que penetrar os meandros de *Infância* é como assistir à luta entre duas forças contrárias no cerne do escrito, ambas presentes no texto e responsáveis pela condição ambígua do relato: de uma lado é possível notar o ressentimento dominando largos trechos da obra, nos quais predomina a denúncia dos maus tratos à criança e a retratação irônica ou cruel das personagens; de outro encontra-se a vontade de entendimento, a compreensão se afirmando como postura ética a guiar a narrativa para a (re)criação de um mundo mais humano e habitável. Nos momentos em que prevalecem as emoções da criança, o texto é amargo; onde predomina a voz do narrador-adulto, o texto se configura a partir do gesto solidário que aproxima o *eu* e o *outro*. Ressentimento e compreensão, passado e presente: tempos distintos, olhares diferentes sobre o vivido que se delineiam nas memórias literárias de Graciliano Ramos e fazem delas palco da disputa entre tempos e sentimentos contraditórios.

Referências

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: EDUSP, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Record, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Record, 1993. 2 v.

Questões sobre o hispanismo

Heloísa de Oliveira Lopes
FALE/UFMG

Natalino da Silva de Oliveira
FALE/UFMG

Rogério dos Santos
FALE/UFMG

Mariana L. Campos
FALE/UFMG

Sebastião Ferreira Leite
FALE/UFMG

O projeto de Iniciação Científica "Hispanismo: diálogos e conflitos entre culturas", da FALE/UFMG, tem por finalidade refletir sobre temas relativos ao conceito de hispanismo, tomando como base a teoria crítica propugnada pelo ensaísta catalão Eduardo Subirats. O ponto de partida dessas reflexões foi o texto da conferência apresentada por esse autor no III Congresso Brasileiro de Hispanistas, realizado em outubro de 2004 na Universidade Federal de Santa Catarina. Intitulado *Siete tesis contra el hispanismo*, o texto polemiza com a idéia do "hispânico" relacionado fundamentalmente com o espanhol. Para isso, remete-nos às profundas influências exercidas pelas culturas islâmicas e judaicas na configuração das sociedades ibéricas; ao trauma decorrente da perseguição e expulsão de mouros e judeus a partir do final do século XV; aos significados da expansão colonial patrocinada pela monarquia hispânica no Novo Mundo e à série de violências culturais e de extermínios étnicos que acompanharam tal empresa. Subirats argumenta e demonstra que a noção de "hispanismo" relaciona-se com as tentativas de homogeneização das diversidades culturais em torno da Espanha nacional-católica e, em contraposição, propõe uma perspectiva hermenêutica mais ampla e rigorosa.

A leitura e discussão das *Siete tesis* leva-nos a textos de diversos autores, tais como Bartolomé de las Casas, Américo Castro, García Lorca, José Ortega y Gasset, José Maria Blanco White, Juan Goytisolo, entre outros. Instigados pelas polêmicas levantadas por Subirats, retomamos também alguns ensaios de Miguel de Unamuno. Dentre esses, dois deles ofereceram importantes elementos para estabelecer contraposições com o pensamento de Subirats: *"Contra el purismo"* e *"Sobre la lengua española"*.

1 O pensamento de Miguel de Unamuno

No século XIX, momento em que o mundo ocidental estava em plena ebulição, o advento da imprensa e o aumento do intercâmbio cultural e político entre os países facilitaram a alta do nacionalismo. Nesse cenário vive Miguel de Unamuno, espanhol, pensador e filósofo. Sua terra natal amargava naqueles tempos o resultado de séculos de isolamento cultural, político e econômico. A Espanha, apesar de seu glorioso passado, era então um país pobre, agrário, analfabeto. Somado a isso, a perda de suas últimas colônias na América, especialmente Cuba em 1898, havia provocado uma ferida profunda no orgulho de sua gente.

A essa altura, pensadores e intelectuais espanhóis, que viriam a ser conhecidos como a Geração de 98, unem-se para tratar de entender o que se passava e refletir sobre questões de interesse nacional. Miguel de Unamuno, desde o início, esteve bastante envolvido com esse movimento e foi um de seus representantes mais ilustres. Na verdade, aquelas questões não eram novas. Em 1876, indignados com um decreto real que os obrigava a ajustar seus ensinamentos aos dogmas oficiais, alguns intelectuais fundaram a **Instituição Livre de Ensino** (*Institución Libre de Enseñanza*), estabelecimento educativo privado que além de se opor a essas regras, facilitou e proporcionou a introdução no país das mais avançadas teorias pedagógicas e científicas. Finalmente o país se abria e os valores das classes dominantes começam a ser questionados. Miguel de Unamuno vem colher os benefícios dessa efervescência intelectual. Isso o converte num dos escritores mais lidos de seu tempo e na mais importante figura pública espanhola de sua época. Por essa posição é admirado e respeitado, como também combatido e julgado.

Nascido Miguel de Unamuno y Jugo na cidade de Bilbao, País Basco, em 29 de setembro de 1864, aos dezesseis anos parte para Madrid

com o propósito de estudar Letras. Um ano após sua graduação consegue o doutorado, na idade de vinte anos. Espírito inquieto, empreende viagens pela França e Itália, para logo retornar à velha Castilla. Em junho de 1891, consegue a cadeira de grego na reputadíssima Universidade de Salamanca, a primeira da Espanha e uma das mais antigas da Europa. Sua importância no cenário acadêmico logo é reconhecida e pouco tempo depois se torna reitor dessa universidade. Conhecido e respeitado no âmbito intelectual e político lhe oferecem o posto de Senador pela Universidade Salmantina e também um importante cargo no Ministério da Educação, aos quais ele recusa. Em 1914, no entanto, é destituído arbitrariamente de seu Reitorado, o que de certa forma o consagra como importante personalidade pública. Bastante atuante, apesar de não estar filiado a nenhum partido político, é condenado a dezesseis anos de prisão em 1920 por "haver insultado o Rei." Segue um período turbulento em que perde sua cadeira na Universidade e enfrenta o exílio político. É também uma época de grande fertilidade intelectual e de produção de textos, quando se vêem refletidos diversos questionamentos como filosófico, político, religioso e existencial.

Escritor incansável, Unamuno passeou pelos vários gêneros literários, novela, teatro, poesia, ensaio, sempre movido por um afã que se pode chamar filosófico-científico. É uma constante interrogação, uma eterna busca, a busca incansável de sua própria identidade e da identidade de sua gente. Parte importante de sua obra compreende essa reflexão, a do homem espanhol e suas raízes, aliado a uma crítica ferrenha à sociedade espanhola da época. Torna-se partidário da tese de Ángel Ganivet que propõe a investigação da intra-história do país, a história da gente simples que vive nos campos e nas cidades. A história que não vinha nos livros e compêndios oficiais e que não era estudada nas escolas do país. Quanto ao mundo hispânico, Unamuno defendeu com afinco a sua união e sua consolidação em torno da língua espanhola, com suas variantes. Para tratar desse aspecto recorreu aos ensaios, gênero literário pouco divulgado na época e que andava fora de uso. Por ser um gênero entre literário e filosófico, nele se expõem verdades sem prová-las. Isso permite a Unamuno expor seus questionamentos sem receios e dizer-se e contradizer-se sem medo e sem pudor. Os ensaios unamunianos estão carregados de vigor e por vezes repletos de contradições, que não são ao acaso, ao contrário, seguem um propósito filosófico que é o de inquietar o leitor, levá-lo a pensar sobre o mundo e sobre si mesmo. Ele era um

provocador por excelência e não lhe interessava a aprovação às suas idéias, o que queria era plantar nas pessoas a semente do desassossego, levá-las a questionar o mundo e seus valores.

Hoje, mais de um século depois, escritores e pensadores seguem pesquisando suas origens e aprofundando nessa linha de pensamento, a de que um povo deve conhecer sua história. No mundo hispânico atual um dos escritores que mais se destacam é Eduardo Subirats, espanhol da Cataluña, que vem publicando uma série de ensaios sobre a história dos povos hispânicos. Além de retomar a tradição do gênero ensaístico, Subirats avança na discussão. Porém, ao contrário de seu antecessor, não está preocupado com a unificação do mundo hispânico em torno da língua espanhola. Interessa-lhe muito mais a recuperação e a valorização dos diversos registros e manifestações de todas as raças que deram origem ao povo espanhol e latino-americano, defendendo inclusive a interrelação profunda entre as Américas, a Península Ibérica e todos os que contribuíram para sua formação. Subirats amplia assim os olhares sobre a língua e busca trazer à tona memórias que estiveram "esquecidas" por longo tempo. Propõe novos rumos e explora profundamente a língua espanhola e sua história, o mesmo que em seu tempo fez Miguel de Unamuno y Jugo.

2 Unamuno e a questão do purismo

O pensamento de Dom Miguel de Unamuno, por sua natureza contraditória, é difícil de ser assimilado. O pensador não nos dá fórmulas prontas, ao contrário, assume a necessidade e riqueza da dúvida. Essa é a perspectiva adotada nos ensaios presentes na obra *En torno al casticismo*, em que trata do purismo e do casticismo vigentes em sua época. Enquanto sobre alguns aspectos suas reflexões vão ao encontro do que discutimos e afirmamos na atualidade, em outros, seu pensamento nos parece arcaico e antiquado. Em seus ensaios encontramos uma forte crítica aos defeitos considerados como causas da decadência dos povos peninsulares. Estes "defeitos" seriam: a preguiça mental, a intolerância, toda forma de dogmatismo (seja econômico, filosófico ou religioso) e as idéias puristas.

O purismo seria a atitude daqueles que desejam fixar uma língua em um determinado padrão, sob o qual variações não só não são aceitas como também são mal vistas. Tal atitude era considerada como defesa da "pureza" da língua. Dessa forma, os puristas seriam os principais inimigos da língua enquanto organismo vivo e instrumento de comunicação de

uma sociedade em constante mutação. Como diz Unamuno, "as línguas como as religiões, vivem de heresias"[1]. De acordo com ele, o purismo não se limitaria somente ao aspecto lingüístico, mas teria seu conceito ampliado ao purismo de cunho filosófico, econômico, religioso, social e cultural.

As atitudes puristas geraram um conceito muito particular de seguimentos da elite intelectual espanhola: o casticismo (o termo "castiço" deriva de "casta", assim como do adjetivo "casto", "puro"). Foi uma estratégia purista com intuito de unificar a Espanha através da religião católica, do castelhano castiço, da economia e política centralizada. O nacionalismo, tendo levado em consideração apenas a cultura hegemônica espanhola, acabou por desprezar todas as outras formas de manifestação cultural. Segundo Unamuno, essa teria sido uma das causas do fracasso da Espanha, pois não levava em conta a multiplicidade de sua gente. Os traumas, no entanto, foram deixados na alma dos espanhóis e dos povos que pertenceram ao império espanhol. As estratégias de colonização funcionaram, o castelhano se espalhou pelo mundo e alcançou as Américas. Com esta ampliação, passou de língua de Castela à língua espanhola e, apesar de todo o protecionismo lingüístico, foi ganhando contribuições de outras línguas e culturas em sua formação. Observando esses pontos, podemos ter a falsa idéia de que seus posicionamentos foram sempre assertivos. Mas por dificuldades geradas por seu lugar de enunciação (à época, 1902 – Reitor da Universidade de Salamanca) o pensamento de Unamuno contrasta com as idéias que defendemos hoje e difere até mesmo de muitas de suas próprias idéias.

O ensaísta propõe a tese de que o povo deveria falar a língua que utiliza para pensar. E assim defendeu que o povo catalão deveria utilizar a língua catalã para comunicar-se (No *Diario Moderno,* Barcelona, abril/maio 1896, com o título "Sobre el uso de la lengua catalana"). Mas no que tange a utilização da língua basca, seu idioma materno, ele afirmou que o povo basco deveria utilizar somente o espanhol como língua oficial. Com respeito a outras línguas, assumiu que estas deveriam somente enriquecer o castelhano, defendendo-o como idioma hegemônico da hispanidade.

Unamuno também nos parece contraditório quando assumiu total desprezo pela cultura árabe. Ele chegou ao ponto de renegar qualquer influência do povo árabe sobre o solo da Península. E em cartas a seu

[1] UNAMUNO. Contra el purismo, p. 363.

amigo Ganivet, diz: "De los árabes no quiero decir nada, les profeso una profunda antipatía, apenas creo en eso que llaman civilización arábiga y considero su paso por España como la mayor calamidad que hemos padecido". Também nos surpreende sua negativa da influência de povos formadores da cultura e da civilização ibérica quando afirma que os iberos, os celtas, os fenícios, os romanos, os godos e os árabes foram representados por uma proporção muito menor do que a que está descrita nos livros. Sustenta que estes povos não afetaram o intra-histórico do povo espanhol atingindo somente a superfície. Desta forma, percebemos certo tom de purismo e casticismo nestes posicionamentos do autor, o que nos passa de forma implícita um desejo de afirmar a existência de uma casta espanhola, como se tratasse de um povo que não proveio de uma mescla de culturas. Estes pensamentos e a defesa de uma ideologia cristã, centralizadora, nacionalista, hegemônica e católica são exaustivamente criticados por Subirats[2].

O fato é que não podemos negar o valor que tem o pensamento unamuniano. Sua obra foi pioneira ao tratar do tema hispanismo sob um foco filosófico e espiritual. Suas idéias, mesmo contraditórias, serviram para despertar o marasmo em que vivia a Espanha na época. E até hoje nos servem como objetos de análise, surpreendendo-nos por sua precocidade em determinados aspectos e arcaísmo em outros. Sua obra sempre nos dará a dádiva da dúvida.

3 Unidade e diversidade da língua espanhola segundo Unamuno

Unamuno, em seu fazer filosófico, pensou a nação espanhola a partir de seus elementos internos e formadores, estendendo o olhar sobre os diversos ângulos do problema. Seu pensamento se voltou para a história, a religião, a educação e, entre outros temas, a língua espanhola, à qual dedicou um importante ensaio, escrito em novembro de 1901, intitulado *Sobre la lengua española*. É sobre este ensaio e as questões nele propostas e discutidas que falaremos a seguir, buscando observar aí as idéias de Unamuno a respeito da unidade, da diversidade e do futuro da língua espanhola, idéias originais para a época, como veremos, e que mantêm a vigência até hoje, em muitos aspectos.

---

[2] SUBIRATS. Siete tesis contra el hispanismo.

Fiel a seu estilo provocativo, o autor inicia o ensaio recordando a exortação que havia feito a seus conterrâneos, durante um evento em Bilbao, a resignarem-se ante a inevitável perda da língua basca frente ao castelhano, acatando o progresso. Não que desconsiderasse a diversidade cultural e lingüística da Península, ou mesmo da América Latina, mas o eixo de seu pensamento esteve sempre ligado à cultura hegemônica, castelhana, postura hoje criticada por pensadores como Eduardo Subirats, que entendem que os estudos no campo do hispanismo não podem prescindir da inclusão das culturas marginalizadas que participaram da formação do mundo hispânico, como as culturas árabe e judaica na Península Ibérica e as dos povos indígenas e africanos na América. As contribuições desses povos têm sido sistematicamente ignoradas por muitos dos pensadores que se dedicaram às questões hispânicas, inclusive Unamuno.

As teorias de Subirats, de fato, apresentam questões extremamente relevantes para a formação de uma visão crítica do hispanismo hoje, que se encontra em uma encruzilhada teórica, necessitando encontrar o caminho a seguir daqui por diante, com certeza um caminho que leve em conta a inclusão e a diversidade.

Aqui, porém, trataremos de abordar apenas a visão unamuniana, levando em consideração que foi desenvolvida em outro momento histórico, há mais de um século atrás. Essa visão, apesar de ambígua em muitos momentos, extremamente nacionalista em outros e sempre polêmica, teve como um dos méritos o de questionar velhos conceitos de sua época, tal como faz hoje Subirats em relação a idéias vigentes desde o século XX em relação ao hispanismo.

O pensamento unamuniano identifica o idioma castelhano com a força histórica de Castela na formação da nação e da personalidade nacional espanhola. No entanto, critica a concepção estática do idioma que determina sua rígida subordinação a regras gramaticais e se opõe à sua natural evolução. A língua espanhola a ser usada por todos não seria aquela castiça, o castelhano petrificado nas gramáticas normativas e nos textos antigos, mas uma língua em movimento com contribuição de todos os falantes que deveriam assenhorear-se dela, contribuindo com novos termos, expressões e até mesmo novas estruturas sintáticas, se necessário fosse, para plasmar o pensamento de cada indivíduo e do povo espanhol como um todo.

Unamuno, em suas investigações acerca do léxico da língua espanhola, havia colhido centenas de vocábulos correntes na região

salmantina e que não estavam registrados em dicionários, o que demonstrava, além da natural fecundidade da língua, o desenvolvimento de seu processo vital, e entendia que era necessário estudá-la diacronicamente, em suas relações entre passado e presente. Além do léxico, o autor considerava também aspectos semânticos, de variação lingüística, etimológicos e sintáticos em sua abordagem.

Em relação à sintaxe, se refere a escritores que afirmavam, naquela época, que aos espanhóis não fazia muita falta aprender gramática, quando o que necessitavam era ter o que dizer. Lembra, ainda, o assombro que causava a declaração da inutilidade da gramática para falar e escrever com correção e propriedade. Segundo Unamuno, a gramática predicada e ensinada, último reduto da ideologia escolástica e da lógica aristotélica, era uma disciplina infecunda, apenas classificatória e descritiva, cuja preocupação em engessar as formas da linguagem em termos muitas vezes inadequados, já não seria algo de proveito. A gramática ideal deveria partir da observação da língua em uso, buscando entender as forças em ação na evolução da mesma, e não ser apenas um instrumento normativo. Aqui Unamuno anteviu o que somente mais tarde os lingüistas fariam com as gramáticas comunicativas. Quanto aos escritores, que têm como ferramenta de trabalho o idioma, não deveriam subjugar-se às regras gramaticais, mas dominá-las para dar forma a seus textos de acordo com seus ideais, desde que fossem compreendidos pelo leitor.

Quanto à linguagem oral, o ensaísta defende o uso da língua comum, mas com arte própria. Cada homem deve pensar por si mesmo dentro do pensar comum. Dessa forma, critica a uniformidade e a monotonia da maneira de pensar dos espanhóis de seu tempo que, segundo ele, pensavam todos da mesma maneira. Seria necessário vivificar a língua e o pensamento, por isso alenta os jovens a trabalhar mais com o idioma, a estudá-lo cientificamente, se preciso desconjuntando-o e deslocando-o antes de alterar o pensamento para fazê-lo caber na linguagem pronta, preocupando-se menos com a superfície da linguagem e mais em dizer coisas de substância ou graça.

As idéias de Unamuno, longe de terem conseguido aceitação unânime em seu tempo, mostram a inquietação de um escritor e um filósofo que procurou compreender a realidade à sua volta, e podem servir de incentivo aos que se propõem a estudar a língua espanhola, seja em seus aspectos formais ou em sua relação com os estudos hispânicos em geral.

4 O hispanismo em questão – Eduardo Subirats

Eduardo Subirats Ruggeberg nasceu em 1947, em Barcelona. Estudou filosofia na Universidade de Barcelona, na Universidade Livre de Berlim e em Paris. Foi professor universitário no Brasil, no México e nos Estados Unidos. Atualmente é conferencista, professor e pesquisador da Universidade de Nova York.

Os anos de sua primeira formação intelectual foram vividos durante o franquismo. Neste período, os escritores e os intelectuais espanhóis não encontravam ambientes de estímulo intelectual em instâncias institucionais de seu país.

Subirats, assim como outros autores nascidos em Barcelona, manifestou o desejo de buscar no exterior ou nas margens internas o que não existia nas instituições educacionais ou de formação cultural. Nesse sentido, as viagens dos jovens intelectuais da época aos centros da cultura européia representaram a necessidade de entrar em contato com as idéias críticas do pensamento hegemônico da França, Inglaterra ou Alemanha. A "europeização" implicava, para esses intelectuais, atualização e modernização e pretendia compensar a situação de obscurantismo cultural e político vivida na Espanha durante o regime de Franco.

Subirats apresenta a viagem ao exterior como ponto fundamental em sua evolução intelectual e, além disso, critica aqueles que se formaram na Espanha no período compreendido entre os últimos quinze anos do franquismo e a década 1980:

> A cultura espanhola dos anos sessenta até os anos oitenta foi completamente deficitária, qualquer pessoa formada somente em Madri ou Barcelona durante essa época não pôde desenvolver-se, por isso os supostos gênios de hoje se caracterizam por sua debilidade e sua incapacidade de estabelecer um verdadeiro diálogo com as correntes de pensamento atual. Eu fui expulso de Barcelona e me fecharam as portas em Madri, de modo que me vi forçado a sair.[3]

Percebemos assim, que, para Subirats, o mundo cultural espanhol da época era fechado e retrógrado, conseqüentemente, os intelectuais espanhóis que não estudaram em outros países ficaram

[3] CARRIÓN. La academia española es incapaz de dialogar, p. 3.

parados no tempo e são incapazes de compreender o pensamento atual. O gênero textual utilizado pelo autor na construção de seu trabalho crítico é o ensaio. Segundo Silvia Cárcamo[4], ao contrário do discurso científico, que é contido, o ensaio é o discurso da polêmica, da paixão, assumido pelo enunciador e, enquanto discurso de persuasão, deve voltar-se para o destinatário para cercá-lo ou convencê-lo.

A utilização do gênero ensaio por Subirats está diretamente relacionada à sua concepção em relação ao papel do intelectual. Para Subirats, o intelectual deve participar criticamente na sociedade da qual faz parte, tomando posição, sem esquivar-se da polêmica e do conflito[5] e é no ensaio que encontra a liberdade e a autonomia para questionar tradições e expressar sua consciência crítica.

A abordagem dos conflitos que atravessaram e atravessam as culturas hispânicas e a defesa da necessidade de se considerar as diversas heranças culturais formadoras dos povos da América Latina e da Península Ibérica são polêmicas presentes no ensaio de Subirats. Nesse sentido, o ensaísta cultiva uma linha de pensamento à qual estão adscritos autores como Américo Castro e Juan Goytisolo.

Na obra de Subirats percebemos a presença de uma reflexão sobre a questão do "outro" na cultura, sobre a violência inerente ao ato de domínio e sobre o lugar da razão no processo civilizatório do Ocidente. Insiste no diálogo entre culturas com seus necessários e inevitáveis conflitos. E é no âmbito do ensaio – onde o autor questiona as tradições e deixa suas marcas – que essa crítica se processa.

5 Culturas e memórias ibéricas e latino-americanas segundo Eduardo Subirats

Abro esta breve exposição partindo das acepções de *hispanismo* registradas na atual edição do *Diccionario de la Real Academia Española – DRAE*, quais sejam:

> ***Hispanismo – (De hispano).*** *1***.m. Giro o modo de habla propio y privativo de la lengua española.** ***2****.m. Vocablo o giro de esta lengua empleado en otra. 3.m. Empleo de vocablos o giros españoles en distinto idioma****. 4.m.***

[4] CÁRCAMO. Ensayo y pensamiento en Eduardo Subirats, p. 1.
[5] CÁRCAMO. Subirats: el hombre y su obra, p. 1.

> ***Afición al estudio de las lenguas, literaturas o cultura hispánicas.***[6] (grifo nosso)

A acepção 1 (um) estava registrada já na primeira edição, de 1726, desse mesmo dicionário, e se encontra em todas as atuais publicações. Ao longo dos séculos, os estudos tradicionais relacionados ao *hispanismo* basearam-se nessa acepção para identificar o hispânico exclusivamente com a língua espanhola.

Em 1965, Dámaso Alonso dava uma nova dimensão ao termo *hispanismo*, postulando que a atividade de pesquisa sobre a cultura hispânica já não se restringia a pesquisadores peninsulares, mas se expandia a todo o universo de fala hispânica.

Intelectuais de expressão universal, como Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Ramiro Maeztu Whithey, José Vasconcelos e outros "hispanistas" embasaram suas teorias lingüísticas nos métodos historicistas, sobre os quais pesam a exclusão, principalmente, dos árabes e dos judeus. Essa atitude resultou em apagar a contribuição desses povos do contexto da formação cultural espanhola. O verbete "hispanismo" do referido DRAE contemporâneo foi, portanto, tomado por esses pensadores na sua primeira acepção, quando a realidade sempre apontava para a quarta. Isso redunda, no mínimo, desconsiderar a pluralidade do termo que o define: "hispanismo – dedicação ao estudo das línguas, literaturas ou cultura hispânicas".

É a partir desse novo conceito que Eduardo Subirats constitui suas postulações filosóficas aglutinantes, buscando romper o discurso caduco da constituição unitária do hispânico. O seu lugar de enunciação é denotativamente antielitista e anticlerical, e, em virtude dessa posição de ruptura, sente-se um estrangeiro em seu próprio país, em conseqüência do seu rechaço ao conservadorismo, especialmente o vigente a partir do século XVI, alimentado e realimentado até a Geração de 98.

Por que, séculos depois da diáspora, em plena pós-modernidade, ainda se pratica a expulsão dos que destoam do discurso hegemônico político-religioso dos primeiros tempos? É sobre este questionamento que Eduardo Subirats faz suas reflexões. Do seu não-lugar" ele sustenta a tese de que a memória ibérica e, por herança, a latino-americana são demasiado seletivas porque essencialmente católicas. O que se constituiu posteriormente como Estado espanhol se deu sob regime cristão, não me

---

[6] <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual>.

referindo aqui a um regime puramente religioso, mas absolutista e teocrático, amparado na intolerância aos pensadores árabes e judeus, que durante a Idade Média representaram parte substancial da intelectualidade ibérica. É claro que, imperialista e centralizadora, além de belicosa, a Espanha castelhana rejeitou, também, os seus co-irmãos ibéricos, a ponto de proibir, durante o regime franquista, as demais línguas e dialetos peninsulares. A intolerância - em sentido lato -, a busca cega a um casticismo lingüístico-cultural castelhano, somadas à gradual perda das colônias americanas promoveram um encolhimento geográfico, econômico e cultural de conseqüências desastrosas para a Espanha. O que propõe Subirats é a eliminação desse velho hispanismo unívoco injustificado. E que a partir do desmoronamento das fronteiras epistemológicas sejam erigidos "centros espirituais" capazes de nos reconduzir aos "espaços e símbolos sagrados compartilhados, ao intercâmbio de experiências místicas, assim como às expressões comuns artísticas, filosóficas e científicas"[7] que resgatem a *gênesis* hispânica. Sua proposta fundamenta-se na remontagem das culturas ibéricas e latino-americanas com todos os elementos que, de fato, as compõem, a partir de um "diálogo permanente com outros campos de conhecimento", o que significa buscar no esquecimento, nas lacunas da memória a contribuição de árabes e judeus, ameríndios e, por extensão, outras vozes peninsulares e africanas.

Rechaçamos a idéia eurocentrista da formação cultural hispânica centrada no método historicista avalizado pela Igreja Católica, e reivindicamos a supressão de barreiras entre os continentes e as etnias, a inaceitabilidade do colonialismo ou neocolonialismo, o resgate da memória - pressupostos-esteios da filosofia subiratsiana.

Os princípios filosóficos propostos por Eduardo Subirats não são uma provocação, mas uma libertação, porque "toda crítica é, em última instância, libertadora".[8] Assim, desagrilhoar os pensadores árabes e judeus, e admiti-los como importantes formadores da tradição cultural espanhola é libertar a Espanha dessa culpa, desse "pecado" secular.

---

[7] SUBIRATS. Siete tesis contra hispanistas.

[8] SUBIRATS. Em entrevista a Silvia Carcamo.

Referências

CÁRCAMO, Silvia. Ensayo y pensamiento en Eduardo Subirats. In: *Anales del III Congreso de Hispanistas*. Florianópolis, 2005.

CÁRCAMO, Silvia. Subirats: el hombre y su obra. Disponível em: <http://www.ensayistas.org/filosofos/spain/subirats/introd.htm> Acesso em: 10 out. 2006.

CARRIÓN, Jorge. Ensayo. Eduardo Subirats. La academia española es incapaz de dialogar. *Revista de cultura lateral*, jan. 2006. Disponíevl em: <http://www.lateral-ed.es/revista/indice/indice_133.htm> Acesso em: 10 out. 2006.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española* – DRAE. Disponível em: <http://buscon.rae.es/draeI/>. Acesso em: 24 nov. 2006.

SCHWARTZ, Lia. De hispanismo, los siglos XVI y XVII y el olvido de la historia. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu./ciberletras/v06/liaschwartz.html>. Acesso em: 24 nov. 2006.

SHAW, Donald. *La generación del 98*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 1997. p.13-109.

SUBIRATS, Eduardo. Em entrevista a Silvia Carcamo. Trad. Flávia Ferreira. dos Santos. *Estudos Latinos – Alea*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, jan./jun., 2005.

SUBIRATS, Eduardo. Siete tesis contra el hispanismo. In: DINIZ, Alai Garcia (Org.). *Hispanismo 2004*. Florianópolis: UFSC; ABH, 2006.

SHAW, Donald. *La generación del 98*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 1997. p.13-109.

TUÑÓN, de Lara Manuel; ARÓSTEGUI, Julio; VIÑAS, Ángel; CARDONA, Gabriel; BRICALL, M. J. *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Editora Labor, 1985. p.10.

UNAMUNO, Miguel de. *Obras Completas*. Ensayos. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950. p.5-9, t. III.

UNAMUNO, Miguel de; GANIVET, Angel. *El porvenir de España*. Madrid: Renacimiento, 1912.

Site: <http://www.ensayistas.org/antologia/>.

A inscrição anti-mítica da poesia afro-brasileira: cenários, origens, relações Raciais

Heloisa Toller Gomes
UERJ; PACC/UFRJ

Este texto trata da literatura afro-brasileira diante da questão conjunta de identidades e mitos fundacionais. Há especificidades consideráveis a observar, neste sentido, nos caminhos percorridos pela vertente literária aqui em foco – formação discursiva alternativa com características e interesses próprios, em processo de crescente (embora ainda insuficiente) reconhecimento crítico.

A atuação da literatura afro-brasileira imprime sua diferença ao se enfocar a problemática da identidade nacional, os cenários e origens da brasilidade, e as relações inter-raciais, tradicionalmente hierarquizadas. Notadamente, ademais, no empenho em ocupar um lugar de direito nas letras contemporâneas, sendo uma escrita que se quer singular porque vem de um chão específico, mas que nem por isto se pretende à parte ou desvinculada da literatura abrangente.

É vivíssimo o contraste entre a sua postura e a daquela literatura que se serviu de mitos fundacionais para explicar as origens da sociedade brasileira, sua formação populacional e seus desenvolvimentos através dos séculos. Provocativas interpelações remontam à época da colônia e do império. Na verdade, segundo Walter Mignolo, "[a] diferença colonial cria condições para situações dialógicas nas quais se encena, do ponto de vista subalterno, uma enunciação fraturada, como reação ao discurso e à perspectiva hegemônica." (MIGNOLO, 2003, p.11)

O Brasil é um país pós-colonial do mundo periférico (América Latina, África, parte da Ásia), secularmente sujeito, ou ao menos exposto, ao poder metropolitano dominante – anteriormente europeu, a partir das duas grandes guerras do século XX, também norte-americano. Tal poder, com seu legado, chegou-nos em imensa bagagem lingüística, étnica, religiosa, filosófica, científica, enfim, em toda a mistura do mundo de que fala Guimarães Rosa, alocando-se numa realidade bastante diversa daquela conhecida, ou imaginada, por seus primeiros agentes – os navegantes, aventureiros e missionários, os colonizadores e colonos,

os africanos e indígenas escravizados que com essa realidade mutante tiveram que coabitar, adaptando-a e transformando-a, por sua vez, através do tempo e do espaço. Ao lado do primeiro brasileiro, o mameluco, segundo Darcy Ribeiro,

> ...esse brasilíndio mestiço na carne e no espírito, que não podendo identificar-se com os que foram seus ancestrais americanos – que ele desprezava – , nem com os europeus – que o desprezavam –, e sendo objeto de mofa dos reinóis e dos luso-nativos, via-se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia: o brasileiro. (RIBEIRO, 1995, p.128)

As construções fantasiosas sobre "os outros" – não europeus, não brancos, não herdeiros diletos, porém bastardos, do legado cultural judaico-cristão e marcados, portanto, pelo sinal negativo – serviram à ideologia da superioridade racial e cultural européia (e/ou euro-americana), atendendo estrategicamente à difusão e à consolidação de políticas colonialistas nas Américas, desde as conquistas européias através do Atlântico às sucessivas independências das nações americanas. Posteriormente, construções equivalentes funcionariam como parte do suporte ideológico do imperialismo europeu durante a acirrada partilha do continente africano, o chamado colonialismo tardio, que teve o seu apogeu entre 1880 e 1914.[1] Tais construções ideológicas, assim como serviram à legitimação de práticas políticas e sociais da Europa em suas colônias, das grandes viagens renascentistas às políticas imperiais/colonialistas do século XIX, serviriam também de justificativa aos regimes autoritários da primeira metade do século XX e a diferentes formas de racismo e xenofobia, neste início do século XXI.

Os mitos ocidentais de nação e de fundação confrontam o "Mesmo" – europeu, ou euro-americano – e o "Outro" – africano, afro-americano, autóctone das regiões e continentes periféricos em relação aos poderes hegemônicos –, situando-se no cruzamento de duas (ou mais) ordens que, quando não invariável e abertamente antagônicas, coexistem através de relações sociais fortemente tensionadas. O desfecho desses mitos, ainda que lamentando a sorte do "Outro", favorece a força, a

[1] Ver, a respeito, o bem fundamentado *Le Partage de l`Afrique*: 1880-1914 (1991/1996), de Henri Wesseling.

potência, a superioridade, em suma, do "Mesmo" que o criou e ao qual sua mística, ideologicamente, serve.

Instauradores de verdades absolutas, os mitos (fundacionais) são fazedores de imagens que pretendem-se perenes, reafirmando o Mesmo e negando o inesperado do Outro. Em relação a povos dominantes e dominados, a verdade que se propõe absoluta é a da colonização empreendida pela cultura superior que se defronta, quer com seres bons mas ingênuos, zerados do ponto de vista cultural à espera de uma tutela que, desejavelmente, os guie e mantenha no bom caminho; quer com seres maldosos e bravios, diante dos quais somente a força das armas e da repressão poderá ser eficaz.

Nossa história cultural, malgrado suas tão complexas dissensões internas, tem sido orientada ao longo dos séculos por um eixo, uma baliza, um norte etnocêntrico. Coluna dorsal do ideário imposto no mundo desenvolvido e em suas margens, a concepção da superioridade européia desqualificou os outros legados culturais que, apesar das forças adversas, alteraram indelevelmente o universo sócio-cultural colonial e pós-colonial, moldando a massa cultural tão única quanto caleidoscópica que é a brasileira.

As narrativas eruditas que endossaram abundantemente (em especial durante o romantismo) os mitos instrumentais de nação e fundação enfrentaram e enfrentam, no entanto, formas alternativas de racionalidade em produções culturais que as problematizam ou desconstroem, desarticulando e rearticulando o imaginário poético, complicando as noções vigentes e apontado para o inédito: em última análise, para a descolonização da palavra e do pensamento. O "reconhecimento da diferença colonial, contemplada de perspectivas subalternas" preside a intervenção dessa escrita liminar, que questiona os relatos laudatórios da história oficial.[2]

Aproveitando-se de inevitáveis brechas, opacidades, silêncios e ambigüidades dos discursos dominantes como alavancas para exercer a sua positividade, a cultura afro-brasileira – aqui enfocada em sua escrita poética – estabelece uma produção contra-cultural que relê os conceitos consagrados de identidade e de nacionalidade e considera o papel do intelectual, hoje, no desafio de perseguir outras tramas, notoriamente

[2] Utilizo o conceito de discurso liminar a partir da teorização de Walter Mignolo: *Histórias Locais,/ Projetos Globais*, p.26, passim.

obliteradas na teia da história cultural. Instaura-se, assim, o que se pode chamar, com Jacques Derrida, "iterabilidade" – ou seja, "o surgimento do outro (*itara*) na reiteração". Ao se reler e re-escrever a cena do passado, sugere Derrida, "[o] inédito surge, quer se queira, quer não, na multiplicidade das repetições." A "lógica da iterabilidade" destrói certezas, arruinando as garantias de filosofias, ideologias, discursos estabelecidos, ao passo que enseja novas possibilidades expressivas. Derrida enfatiza: "O que conta é a trajetória, o caminho, a travessia, numa palavra, a experiência." (DERRIDA, 2004, p.331-332)

A população afro-brasileira teve, e tem tido, a expressão de sua experiência cultural desdenhada pelos discursos ordenadores de nosso percurso histórico – quando não silenciada, distorcida ou amputada. A assimetria e a instabilidade da irrupção do veio cultural negro nunca significaram, porém, a sua eliminação: "Mesmo que desconhecidos/ sejam os canais do vento,/ Mesmo que os gumes de uma estrela/ de cinco pontas cortem o nosso rosto," pontua o poema "Resistência" de Celia Aparecida Pereira, "...Havemos de disputar com o sol o direito/ de despontar primeiro no horizonte/ e denunciar todas as manhãs." (*Enfim... Nós / Finally... Us*, p.56)

Os contrastes entre formações culturais hegemônicas e contra-hegemônicas revelam, obviamente, fortes tensões em nosso imaginário coletivo. Tensões e ambivalências habitam, também, o próprio discurso afro-brasileiro – por exemplo, no início do século XX, na poesia do paulista Lino Guedes (1897? – 1952), pioneiro ao empreender uma escrita racialmente engajada, extremamente empenhada na questão da identidade e do lugar social da comunidade negra, mas ainda sem a necessária assertividade para exibir a marca de sua diversidade.

Há, por outro lado, uma escrita que assume as inevitáveis tensões sócio-culturais e identitárias, colocando-as a seu serviço. Estas se tornam, em lugar de obstáculos, material a trabalhar num exercício poético que desvela camadas de imposição e retração a permearem o tecido cultural, e que sugere formas inéditas de racionalidade e de expressão. Isto patenteia-se, por exemplo, no poema "Escola", de Edimilson de Almeida Pereira:[3]

---

[3] Os fragmentos da poesia de Edmilson de Almeida Pereira referem-se a : "Escola", em *Casa da Palavra, Ob. poética 3*, p.49; "Serafim Disperso", "Caminho Novo", "Ebla", em *Lugares Ares, Ob. poética 2*, p. 192, 184, 167, respectivamente.

...e nossas alegorias exprimem realidades mais
fundas que o espanto.

A poesia forte do poeta mineiro insiste no poder, tão corrosivo quanto construtivo, dos saberes alternativos ("O grão se desespera/ e apura a morte em qual verso", lemos em "Serafim Disperso". Em "Caminho Novo", por sua vez, o poeta estabelece emblemáticas distinções entre saberes:

Nem posso medir horas
pelo sol que me educa.
O sol de meus avós
o que mediu foi curvas.
com métodos de curvas.

A poesia de Edimilson Pereira inscreve, em toda a sua multiplicidade, a tensão entre formas de expressividade que se confrontam. A palavra poética ostenta uma visada marginal nas franjas da cultura dominante exercendo-se, por outro lado e paradoxalmente, no próprio cerne da linguagem. Nesse sentido, o poema "Ebla" dramatiza a cena familiar e lhe confere dimensões inusitadas, conjugando um "verbo" que "flameja" e "outra ordem", a da escrita alternativa que se desdobra entre perdas e escolhas:

A família reza
aos terríveis anjos.
O verbo flameja
sobre o pão.

Perdida em núpcias
a iluminura.
Outra ordem entanto
move o coração.

Tal escrita preenche lacunas culturais e interroga sentidos consagrados, obliterados pelas práticas culturais que povoam o nosso cotidiano: recontando, poeticamente, a mesma história, ela conta outra história. Lembremos, com o Michel Foucault de *A Arqueologia do Saber*, que as práticas culturais estão sempre enraizadas no desenvolvimento histórico, operando através de escolhas que determinam, tanto as seleções daquilo que convém realçar quanto as exclusões do que é indesejado.

O jogo saber/poder não funciona em alguma esfera acima ou além das práticas culturais, sendo o próprio motor que as aciona e instaura, e tal jogo constitui tanto cenário quanto ação, com freqüência camuflados, da cultura inerente à vida humana. Camuflados, porque muitas vezes tomamos como "naturais" concepções carregadas de camadas ideológicas que impregnam as formas de ver o mundo.

A partir de noções e conceitos temporal e espacialmente dados, modelamos as nossas percepções, num jogo infinito de interpretações que se superpõem e substituem. Assim, dá-se forma ao tecido cultural, enredo/enredado de forças diferenciadas, amalgamadas em harmonias ou desarmonias onde se destacam, em sucessão, os saberes política e economicamente hegemônicos. Estes fabricam suas histórias e mitos, tecem conexões, elaboram cenários, adicionam cores e sabores, num jogo de inclusão e de exclusão que não passa desapercebido ao observador atento.

A poesia afro-brasileira contemporânea tem problematizado o relacionamento inter-racial no Brasil, questionando o emudecimento imposto ao negro pela literatura canônica e, especificamente, a mística da reciprocidade benigna (ou, talvez, da benevolência hierarquizada) a presidir as relações raciais. Como ilustração, o jogo poético encetado por Márcio Barbosa no poema "O que não

dizia o poeminha do Manuel" (*Cadernos Negros 15*, p.64). O autor apropria-se do conhecido "Irene no Céu" de Manuel Bandeira (*Libertinagem*, 1930) e, ao texto de Bandeira, seu poema replica, subtrai e acrescenta.

No poema de Barbosa, São Pedro não é mais o santo "bonachão" evocado por Bandeira mas, "dedo em riste", envia Irene à "entrada de serviço" em sua chegada ao céu. Mantendo a maneira poética de Bandeira (gosto pelo poema curto, verso livre, linguagem coloquial, estilo elíptico, sincopado) e insistindo, parodisticamente, no mesmo vocabulário do poema de referência (Irene / preta/ boa/ bom humor/ Céu), Márcio Barbosa trabalha o aparentemente singelo episódio fazendo, deste, um espelho invertido e esclarecedor quanto à hierarquia que preside as relações raciais no Brasil e que (sugere o humor acre de seu poema) transcende a vida e a morte. Ao argüir e denunciar os limites e silêncios do bem-humorado poema de Bandeira ("O que não dizia...") e, nesse gesto, ao desconstruí-lo, Barbosa expõe e descarta a mística (o mito, se quisermos) da harmoniosa reciprocidade inter-racial brasileira, exibindo a hierarquia racialista subjacente. Sobretudo, seu poema faz "Irene" falar, em lugar de ecoar a mesma e desgastada submissão.

A mística da hierarquia harmoniosa está presente em uma série de narrativas fundacionais. As construções do cânone romântico referentes à formação da nação exibem, frequentemente, uma pretensa reciprocidade de afeto nas relações inter-raciais. Estas, na verdade, são presididas por uma hierarquia inquestionável, ocasionalmente camuflada, algumas vezes às escâncaras. É o que sucede, por exemplo, na ficção fundacional de José de Alencar e, além de Alencar, no romantismo em geral – nacional e internacional.[4]

Personagens assim concebidos são cabalmente desprovidos de vida e, obviamente, de voz própria. Fala-se por e através deles, tornando-se eles (e a comunidade negra, neles supostamente representada) vítimas da invisibilidade que inspiraria, no século XX, o afro-americano Ralph Ellison a escrever seu brilhante romance alegórico *Invisible Man* (1952).

A poesia afro-brasileira contemporânea mostra-se consciente das cruciais implicações ideológicas da invibilidade, e a afronta . Em "Canto de Louvor a Benê" (CAMARGO, 1984, p.57), Oswaldo de Camargo embaralha as hierarquias, imprimindo a presença do negro e de sua escrita – que se quer visível, audível, dona dos próprios sentidos e noções estéticas:

Porque Benê
riscou a cidade com um preto giz,
porque Benê,
vendo bem largo
o seu nariz,
achou-se lindo,
belo e, orgulhoso,
cheirou o mundo,
deu uma risada e disse logo:
"Não serve não"!
.....
Chamou o mendigo
de cidadão,
chamou a madame
de meretriz,
usou a largura
do seu nariz
como o espaço onde se provam

[4] Desenvolvo a questão em *O Negro e o Romantismo Brasileiro*. GOMES, 1988.

muitos odores
de um mundo gris
e coisas vis;

A questão da visibilidade/invisibilidade do negro e de sua escrita surge com eloqüência na poesia afro-brasileira, em contraponto à produção literária fundacional referente a origem e a lugar. Na literatura romântica do século XIX, as narrativas que imprimem uma origem ao povo brasileiro descartam o negro de suas tramas (ou relegam a sua presença a partes ínfimas do narrado) insistindo, inevitavelmente, em linhagens cavalheirescas (lusitana e/ou indianista); já as narrativas míticas de lugar enfatizam a amplidão dos espaços disponíveis, cenários vazios como que à espera do gesto colonizador, civilizatório, que organize a natureza preparando-a para a cultura. Na maior parte das narrativas fundacionais, a natureza anuncia a abundância presente e a prosperidade vindoura. Às vezes a tônica pode ser outra, mantendo-se, porém, o mesmo paradigma: a força que jorra dessa natureza pujante é tal que ela amesquinha e intimida os homens.

Em *Imperial Eyes: Travel writing and transculturation*, Mary Louise Pratt chama a atenção para a visão cósmica do explorador alemão Alexander Von Humboldt diante da América do Sul, "reinventada" por ele como "natureza selvagem e gigantesca". Pratt lembra que, descartando a narrativa, Humboldt escolheria a forma do "tableau" para apresentar, na Europa, seu amplamente ilustrado "Visões da Natureza" (1808), pretendendo fundir o "a especificidade da ciência e a estética do sublime". (PRATT, 1993, p.121)

Como se depreende no exemplo de Humboldt, a natureza, tanto na esfera estética quanto na científica, mostrou-se tradicionalmente filtrada pelo olhar cultural europeu. Mesmo quando apresentada como livre, indômita – palavra dileta dos românticos – uma infalível ponte lhe viabilizaria a percepção européia (e a domesticação do diferente): o apelo do exótico.

Também na pintura oitocentista a natureza receberia um tratamento similar, orientado para, e por, uma visão mítica de heroísmo. Segundo tal visão, a terra brasílica se oferecia, em sua pujança, à imposição da cruz e da espada ou à grandiosidade das batalhas enfatizando, didaticamente, o desenrolar de uma história gloriosa. Lembremos as grandes telas de Victor Meirelles (Desterro, S.C. 1832-R.J., 1903) e de Pedro Américo (Areia, Pb. 1843- Florença, Itália, 1905).

A historiadora de arte Liana R.B. Rosemberg escreve, em *Pedro Américo e o Olhar Oitocentista*:

> Atendendo à idéia de exaltação da nação, de glorificação do estado monárquico, coube ao Ministro do Império João Alfredo Correia de Oliveira, em 1872, contratar os mestres Pedro Américo e Victor Meirelles para pintar temas pontuais da história da pátria. A Pedro Américo teria sido destinado a *Primeira Batalha dos Guararapes*, mas o pintor preferindo um assunto militar mais contemporâneo, escolheu o episódio da *Batalha do Avahy*. Coube a Victor Meirelles de Lima pintar a *Primeira Batalha dos Guararapes*, revivescência de uma das primeiras e mais expressivas lutas contra o invasor holandês, na qual o pintor imortalizaria as frações étnicas que viriam a formar a nação brasileira. (ROSEMBERG, 2002, p.29)

Tal foi o olhar imperial europeizante sobre as Américas, a África, as periferias do mundo hegemônico.[5] "A pintura histórica no Brasil", escreve a referida autora, "seguiu os moldes do mesmo gênero utilizados na Europa, mais precisamente o modelo francês." (id., p.3)

A poesia afro-brasileira inova, ao transmutar o espaço físico no arduamente conquistado *espaço da escrita*. Neste gesto, a exploração do cenário natural prescinde do aspecto topográfico, propiciador de alegorias civilizatórias. Em drástico deslocamento, o espaço é despojado da mística europeizante e sugere, ao poético, novas possibilidades expressivas. Não mais um pano de fundo evocador das glórias da conquista, da colonização ou da civilização implantada, o cenário – remontando às raízes etimológicas da palavra – torna-se cena, parte da ação, pois *ali se encena a vida de um povo*. Abandonam-se, assim, as grandes extensões desérticas (ou mal povoadas) à espera do povoador/civilizador de direito. As amplidões serão agora metamorfoseadas no próprio espaço da letra, onde se trava o rude jogo dos começos. Essa *letra*, no poema "Papel de Preto", de Jamu Minka (*Cadernos Negros 15*, p.49), funde-se ao corpo do poeta/ da poesia e espalha suas dimensões polissêmicas no papel, usufruindo de suas múltiplas possibilidades. Segue-se o poema, na íntegra:

---

[5] Nesse sentido, consultar *D`Un Regard l`Autre: Histoire des regards européens sur l`Afrique, l`Amérique et l`Océanie*, esp. p.10.

Papel de Pre**t**o
Eu me pre**t**endo inteiro
não papel carbono da branquice impos**t**a
na en**t**rada, no
[meio, na
[saída
sou **t**raço
le**t**ra, sílaba,
[verso
vírgula, **t**ítulo e
talento
pingando pre**t**ume vivo
no papel de branco
dos livros-la**t**ifúndios do
[Brasil

Também em "Consciênsi", de Cuti (*Cadernos Negros 15*, p.32), a diversidade é reconhecida e tornada linguagem, o que abre ao poeta um imenso espaço de fecunda liberdade:

não vou me deixar calado
na palidez da página
minha árvore da vida
escreve com sua raízes
o corpo da minha fala

A problemática da origem também oferece aspectos instigantes a explorar, na trajetória da poesia afro-brasileira. Para tanto, e parafraseando o "Manifesto Antropófago" (1928) de Oswald de Andrade, cumpre investir "[c]ontra a Memória fonte do costume", substituindo-a pela "experiência pessoal renovada." (ANDRADE,1975, p.3-7) Neste sentido, é importante efetuar a passagem, como o faz a literatura afro-brasileira, da confortadora noção da "origem" às agruras do "começo".

Pensadores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Silviano Santiago[6] insistiram na distinção entre "começo" e "origem" já postulada por Nietzsche. A origem, conforme pensada tradicionalmente pela metafísica ocidental, pressupõe um centro fixo de verdade, um pensar teleológico, ordenado em seu princípio e finalidade; um "significado

[6] A súmula do conceito (derrideano) de "origem" encontra-se em *Glossário de Derrida*, supervisão de Silviano Santiago.

transcendental" (na terminologia derrideana), ordenador do pensamento, da linguagem, da história. O que visa a alcançar, no âmbito interpretativo, uma interpretação única, desejável: aquela melhor, superior, correta, em suma. Quanto ao começo, por sua vez, este irrompe abruptamente, sem o conforto das linhas e linhagens a justificarem os percursos. Poeticamente, porém, sua consciência pode captar todo o esplendor do vivido. O que a bela imagística do poema "Nascere", de Miriam Alves, dramatiza:

> Nasci
> A faísca de um raio emprenhou-me.
> (*Enfim ... Nós / Finally ...Us*, p.164)

Ter consciência das implicações essencialistas contidas na busca às "origens" significa abandonar conceitos hierarquizantes da história e da cultura e, nos estudos interpretativos, abdicar da persistente busca de uma verdade única – de um "centro", diria Derrida – de uma continuidade que dê coerência ao passado (mesmo que acometido por entraves e desvios), com o asseguramento de um rumo certo, num destino seguro ou previsível.

A literatura fundacional, no Brasil, insistiu nas confortadoras legendas de origem – quer "as sublimações antagônicas (...) trazidas nas caravelas", parafraseando mais uma vez Oswald de Andrade, quer as "profundezas do tempo legendário", nas palavras de Antonio Candido, referindo-se a José de Alencar. Segundo Candido, o indianismo de José de Alencar neutralizara, com o álibi de uma raça heróica, o fato de ser o Brasil um país miscigenado, glorificando uma história curta, porém endereçada ao tempo legendário: *Iracema*, por exemplo, que tem como subtítulo "Lenda do Ceará", expressa uma "brasilidade" enraizada na terra, com seus animais, flores, frutos voluptuosos, sua força e fragilidade sedutoras.[7]

---

[7] Antonio Candido escreve, em *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*: "Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com os seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias , mas lançado por ele na própria vida quotidiana. (...) a 'mentirada gentil' do indianismo [traduz] a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o álibi duma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário." vol. 2, p.224. Também sobre esta questão, mas com outro olhar crítico, ver: *Exotic Nations*:

A poesia afro-brasileira tem operacionalizado a quebra do paradigma da origem, encenando a áspera ruptura dos começos. Rompem-se, assim, os fios tradicionais da história, rompe-se a própria linguagem poética que assume outras dimensões. Como expressivo exemplo, o poema "Cristóvão-Quilombos", de Jamu Minka, reproduzido abaixo:

> Fez-se a ganância
> diabólicos destinos de um caminho sem volta
> espíritos e corpos armados nascem do imenso ventre das
> águas fantásticas
> o outro lado do mundo possível
> Terrágua uma bola de vida no cosmo
> 1492, Colombo!
>
> Naus enormes, engenhocas inéditas – a roda, arma de
> fogo –
> múltiplos poderes desconhecidos,
> homens-deuses barbados, brancos, loiros e ruivos
> e seus olhos coloridos de cobiça
>
> Piratas no paraíso
> Europa rouba tudo
> ouro e prata, milho, batata
> cana e canga em corpos de América e África
>
> Pós impacto do primeiro engano
> - a visita era conquista e seus horrores –
> deuses invadidos trovejam tambores
> e cospem flechas de rebeldia
>
> Depois de Colombo e sua maldita herança
> – calombos e mutilações em milhões de corpos –
> Quilombos por toda parte. (*Cadernos Negros 17*, p.30-31)

Estamos, agora, não mais na continuidade asseguradora das origens, mas no universo das descontinuidades, dos fragmentos, das rupturas que giram, como "Terrágua", em belos jogos de linguagem.

A poesia de Conceição Evaristo também apresenta, numa narrativa oralizante à moda de um *griot*, sua versão da história – desta vez,

---

Literature and cultural identity in the United States and Brazil, 1830-1930, de Renata R. Mautner Wasserman.

apontando primordialmente para a esperança do vir-a-ser, na evocação ao "sangue-raiz" . O poema "Os Sonhos" (em *Enfim... Nós / Finally... Us*, p.72) re-encena, reconta e renova a história do passado, a partir da evocação anti-mitificante de crianças, muitas crianças:

Os sonhos foram e foram.

Mas crianças com bocas de fome
ávidas, ressuscitaram a vida
brincando anzóis nas correntezas
profundas.
E os sonhos, submersos e
disformes
avolumaram-se engrandecidos
anelando-se uns aos outros
pulsaram como sangue-raiz
nas veias ressecadas
de um novo mundo.

No cânone poético afro-brasileiro, o espaço da língua luso-brasileira é manipulado, virado pelo avesso. Apropria-se, parodia-se, rejeita-se aquilo que não interessa para, em seu lugar, erigirem-se novas concepções culturais, em formulações poéticas que partam de, e levem à percepção da pujança das formas híbridas. O ineditismo de concepções estéticas outras, a contrapelo dos padrões observados pela estética dominante, surge, assim, desassombradamente.

Inéditas formações culturais proliferam, na utilização de novos e velhos materiais em duplo movimento de aceitação e de repúdio, sempre em complexas negociações. Assim surgiu e tem-se desenvolvido a literatura afro-brasileira assumindo, desde os seus primórdios (recordemos) uma noção muito clara da marginalidade de sua inscrição cultural. Já Luís Gama (no poema "Prótase") observara, com amarga e contundente ironia:

Sobre as abas sentado do Parnaso,
Pois que subir não pude ao alto cume,
Qual pobre de um Mosteiro à Portaria,
De trovas fabriquei este volume. (GAMA, 1859, p.21-22)

A marginalidade não é campo fértil para mitos construtores da nação. Em termos de criação cultural, entretanto, assim não se dá. A

marginalidade, ou liminaridade, propicia o que o romancista argentino Ricardo Piglia chamou "olhar de viés" – aquela perspectiva oblíqua, lateral, por isso mesmo dotada de uma agudeza específica, característica de sociedades periféricas em relação ao mundo hegemônico: olhar, esse, instigador de sua criatividade.

Contra a domesticação colonial ou neo-colonialista, tudo isto tem representado e representará saudáveis, e bem-vindos, ventos de renovação.

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista da Antropofagia*. Edição fac-similar, São Paulo, Editora Abril/ Metal Leve, 1975.

CAMARGO, Oswaldo de. *O estranho*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

DERRIDA, Jacques. "Outrem é secreto porque é outro" (entrevista). Trad. Evando Nascimento. In: *Papel-Máquina*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.

GAMA, Luís. *Trovas burlescas* (1859/1861). São Paulo: Editora Três, 1974.

GOMES, Heloisa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual Editora, 1988.

LE FUR, Yves (com.de l`exposition). *D`Un Regard l`Autre*: histoire des regards européens sur l`Afrique, l`Amérique et l`Océanie. Paris: Musée du Quai Branly, 2007.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ALVES, Miriam, DURHAM, Carolyn R. (Org.). *Enfim... Nós / Finally... Us*: Escritoras Negras Brasileiras Contemporâneas / Contemporary Black Brazilian Women Writers. Colorado Springs: Three Continents Press, 1994.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Lugares ares*: obra poética 2. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003,a.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Casa da palavra*: obra poética 3. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003,b.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes*: Travel writing and transculturation. London & New York: Routledge, 1993.

QUILOMBHOJE (Org.geral). *Cadernos Negros 15: Poesia*. São Paulo: Quilombhoje, Edição dos Autores, 1992.

QUILOMBHOJE (Org.geral). *Cadernos Negros 17: Poesia*. São Paulo: Quilombhoje, Editora Anita, 1994.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras,1995.

ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1976.

WASSERMAN, Renata R. Mautner. *Exotic Nations*: Literature and cultural identity in the United States and Brazil, 1830-1930. New York: Cornell University Press, 1994.

WESSELING, Henri. *Le Partage de l`Afrique 1880-1914*. Paris: Denoël, 1996. trad. francesa P.Grilli.

Uma longa Influência: Haroldo de Campos, a tradição de vanguarda brasileira e a literatura hispano-americana

Horácio Costa
USP

Em diversas ocasiões nos últimos anos, abordei a importante contribuição de Haroldo de Campos para a literatura brasileira contemporânea. Dois de meus ensaios sobre o trabalho de Haroldo foram publicados no México em 1998,[1] além de um outro que foi publicado em 1994 em um jornal acadêmico nos Estados Unidos, embora o último tenha sido escrito depois dos dois primeiros.[2] Como um jovem poeta e um leitor assíduo de Haroldo, nesses ensaios busquei interpretar seu papel nas letras brasileiras. No entanto, a tarefa de avaliar criticamente o lugar de Haroldo é um tanto perigosa, uma vez que ele é uma figura extremamente dinâmica que continua produzindo vasta quantidade de material na forma de livros de poesias, traduções e ensaios teóricos sobre a cena brasileira; apenas essa característica seria suficiente para deixar mesmo o mais intrépido, para não dizer o mais prudente ou conservador dos críticos, desorientado. Contudo, sem me ver com nenhum desses atributos, ainda considero que seja uma tarefa crítica importante, particularmente para a minha geração, avaliar a extensão de sua influência sob a luz de cinco décadas de sua presença na vanguarda das letras brasileiras, no intuito de aprofundar nossa compreensão sobre alguns de seus processos mais definitivos. Nesse sentido, pretendo resumir minhas ***démarches*** críticas sobre o crescente legado de Haroldo antes de me concentrar em seu intercâmbio com outros escritores hispano-americanos.

---

[1] *Mar Abierto – Ensayos de literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura Econômica, 1998). Cf. "Re-visión: dinámica de Haroldo de Campos en la cultura brasileña", p. 77-92 e "Haroldo de Campos: seguimiento de una irreprochable trayectoria", p. 93-8. Confira também: "Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX", p. 15-44 e "Acerca de la poesía visual brasileña", p. 45-76.
[2] Cf. "Contemporary Latin American Poetry: a Brazilian Perspective", *Santa Bárbara Portuguese Studies,* v. I, 193-201, 1994.

Três são os aspectos que melhor definem a intervenção de Haroldo na cultura brasileira contemporânea. Primeiramente, e em divergência com o que é comumente relacionado à sua figura, um papel de conciliador na sua geração dentro do contexto da poesia brasileira pós-modernismo; em segundo lugar, um papel de *descentralização do logos crítico*, particularmente no que diz respeito à sua posição contra a historiografia literária de cunho nacionalista que era – e ainda é atualmente em menor intensidade – pervasiva no meio acadêmico brasileiro; e em terceiro lugar, um papel notável de *dinamização cultural* nos diálogos que ele travou com discursos artísticos não literários. Concentrarei minha análise nos dois primeiros aspectos.

Para melhor entender o primeiro aspecto, é imprescindível considerar as sucessivas fases que caracterizam a literatura brasileira durante o século vinte; por essa razão, tentarei definir um esquema histórico-literário em algumas pinceladas. *Em primeiro lugar*, é necessário lembrar as diferenças entre as duas gerações modernistas, aquela dos anos 1920s e a dos anos 1930s. A primeira, centrada no grupo de São Paulo e que se reunia em torno de Oswald e Mário de Andrade, segue quase literalmente a caracterização de rompimento de qualquer movimento de vanguarda na cena internacional em seu apogeu: combate à velha mentalidade beletrística anterior, oferecendo uma substituta em potencial para ela, mais adequada aos novos tempos em termos artísticos e ideológicos. Sua intervenção foi profunda, vigorosa e agressiva. Sua dicção era afirmativa, assertiva: manifestando um sentimento de responsabilidade histórica, essa geração trabalhou sob a égide da mudança. De forma um tanto anárquica e carnavalesca e impregnados pelos mais enraizados e populares valores do "clássico" espírito brasileiro, os modernistas destruíram o que restava da cultura rígida e formalista do século dezenove, que tinha sobrevivido ao crepuscular Império brasileiro. Ao fazer isso, eles estabeleceram uma nova base para uma relação mais próxima entre o escritor e seu público, entre a parcela cultivada da sociedade e sua parcela social ou política. Porém, devido à sua crença que a arte poderia mudar o mundo ou, em outras palavras, devido à sua crença que a Utopia da vanguarda poderia se materializar ao sul do Equador para o avanço do Brasil, ao invés de serem literalmente "modernos" eles foram "modernistas", ou seja, apóstolos dos tempos modernos.

Admira, nesse sentido, pouco depois do término de sua heróica cruzada cultural e graças a uma alteração abrupta das condições objetivas – isto é, a eclosão da Depressão pré-Segunda Guerra Mundial – o tom tanto de Oswald quanto de Mário de Andrade tenha se tornado um tanto amargo, o que o leitor contemporâneo pode verificar tanto no prólogo escrito pelo primeiro para a publicação de um de seus "anti-romances" mais ousados, *Serafim Ponte Grande* (1933), quanto na leitura da famosa palestra de Mário sobre a importância do modernismo, apresentada em 1942.[3]

Desencorajados pelos imperativos da torpe história, discernindo claramente as dificuldades impostas pelas condições contextuais, sua assertividade e sua segurança são amortecidas, à medida que surge a dicção da segunda geração modernista. A dicção dessa foi muito menos marcada por uma proposta de renovar o panorama cultural de acordo com qualquer tendência e, *mutatis mutandis*, notavelmente mais marcada pela noção de relativismo. Dois dos nomes mais importantes do momento, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, têm a maior parte de suas obras, ambas iniciando significativamente em 1930, construídas ao redor da idéia de incerteza subjetiva, não-identificação, em suma, de dúvida. Obviamente, esse deslocamento de foco discursivo entre as duas gerações não é meramente retórico. Em si mesmo, ele aponta para uma revisão do projeto modernista, e, dessa forma, satisfaz plenamente uma das condições da modernidade, a da obrigatoriedade do espírito crítico, mesmo que seja de forma autocrítica.

---

[3] Em relação a Oswald de Andrade, conferir seu prólogo para *Serafim Ponte Grande* (6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980). Nele, Oswald escreve sobre o que ele percebia como sendo a fatuidade do movimento modernista: "O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semi-colônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?"A amargura de Mário de Andrade é expressa diversas vezes em sua produção poética mais madura, como em "Meditação Sobre o Tietê", poema escrito pouco antes de sua morte em 1945; esse ultrapassa o tom da conferência citada acima, uma espécie de testamento artístico, embora nele Mário defina objetivamente o legado do modernismo como tendo garantido para a posteridade "o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística nacional; e a estabilização de uma consciência criadora nacional." Citado em Alfredo Bosi, História Concisa da Literatura Brasileira, São Paulo: Cultrix, 1981. p.431.

Em um de seus poemas mais celebrados, Drummond diz "como ficou chato ser moderno,/ agora serei eterno" ("Hino Nacional", 1934); Mendes, em um de seus poemas, declara que "Não se trata de ser ou não ser/Trata-se de ser e não ser"(Pós-Poema, 1945). Não se percebe aqui nenhum discurso afirmativo como aquele dos heróicos modernistas; pelo contrário, esse discurso sugere que a constante produção de poesia no sentido moderno necessariamente deixa para trás todas as definições que poderiam limitá-la em seus termos conceituais, incluindo o termo ou pretensão à própria "modernidade". Nesse sentido, livres do peso advindo do espírito exclusivo e cruzadista do modernismo, a segunda geração modernista já é totalmente moderna.

Entretanto, um comentário deve ser feito. Quando digo "revisão", refiro-me ao processo simultâneo de renovação ou superação *e* afirmação do que veio antes.

Embora estivessem conceitualmente brincando com a modernidade, eles sabiam que tinham uma dívida imensa para com seus antecedentes imediatos, assim como sabiam que estavam dando continuidade ao seu fértil projeto. Ao atuar nesse sentido, estavam construindo, de forma particularmente bem sucedida, as fundações de uma tradição moderna brasileira na poesia, cuja essência é dada pelo *ethos* vanguardista.

Essa lucidez ou responsabilidade histórica não encontrou suporte na chamada geração de 45. Com exceção de João Cabral de Melo Neto, cuja obra apresenta uma dicção rigorosa e propósito literário ousado, os membros dessa geração não aderiram à idéia mencionada acima. Caso sua auto-indulgência em termos estéticos e ideológicos tivesse sido vitoriosa, caso sua reformulação da tradição *in nuce* de acordo com sua propensão sentimentalista e com sua visão de mundo anêmica tivesse prevalecido, o mais provável é que veríamos um retorno a uma mentalidade pré-1920, pelo menos no âmbito da poesia brasileira.

Como Walter Benjamim afirma em sua 6ª tese sobre o conceito da história, "articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo".[4] Talvez os jovens poetas

[4] Cf Walter Benjamim, *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224.

Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, a tríade fundadora do movimento de poesia concreta, não conhecessem a idéia de Benjamim de 1949, já que eles ainda estavam por se tornar cidadãos da república brasileira das letras. Ainda assim, essa idéia parece ter sido sua ***démarche*** no final dos anos 40 e primeira metade da década seguinte. O grupo foi formado com a clara intenção de articular uma forte reação revitalizante contra a ameaça de afrouxamento dos laços com as proposições ideológicas e culturais liberais e criativas de modernistas como Oswald e Mário, e de modernos como Drummond e Murilo. Nesse sentido, a operação que assistiu a fundação do movimento concretista exemplifica a linha vanguardista que moldou a base da produção poética no Brasil no século vinte.

As razões para essa reação foram declaradas por Haroldo de Campos em uma conferência realizada no México alguns anos atrás. Enquanto visitava a UNAM para ocupar a cadeira "João Guimarães Rosa de Estúdios Brasileños", dirigida por mim na época, ele disse nos seguintes termos:

> O ideário dos poetas de 45, seu antiexperimentalismo, sua inclinação ao *decoro* e comedimento, sua preocupação com a atmosfera do poema (no qual tudo fosse harmonia e consonância) era algo que não atraía a nós três, poetas novíssimos, que admirávamos a sintaxe subversiva e o léxico enigmático de Mallarmé; que estávamos descobrindo o método ideogramático dos *Cantos* de Ezra Pound; que líamos com entusiasmo o Apollinaire de *Lettre-Océan* e *Caligrammes* e o Lorca das metáforas dissonantes de Poeta em Nueva York.[5]

5 Cf. Haroldo de Campos, "De la Poesía Concreta a *Galaxias* a *Finismundo*: Cuarenta Años de Actividad Poética en el Brasil", em *Estudios Brasileños*, ed. Horacio Costa (México: Facultad de Filosofia y Letras de la UNAM, 1994). Traduzido para o português por Geraldo Cáffaro. Segue o original em espanhol: "(...) El ideario de los poetas del '45, su antiexperimentalismo, su inclinación al *decorum* y al comedimento, su preocupación por el clima del poema (donde tudo fuese armonía y consonancia) era algo que no nos atraía a nosotros tres, poetas *novissimos*, que admirábamos la sintaxis subversiva y el léxico enigmático de Mallarmé; que estábamos descubriendo el método ideogramático de los *Cantos* de Ezra Pound: que leíamos con entusiasmo al Apollinaire de *Lettre-Océan* y de los *Caligrammes* y al Lorca de las metáforas disonantes de Poeta en Nueva York."

O surgimento dos poetas concretos re-editou um comportamento que estivera ausente da inteligência brasileira por três décadas. Trabalhando em sintonia, expondo suas idéias em manifestos cujo estilo remontava, de forma mais branda, àquele brandido por Oswald de Andrade em seus manifestos inaugurais dos anos 1920s e temperando-o com um frescor que se adequava à sua postura racionalista, os poetas concretos logo foram capazes de criar seu próprio espaço no cenário um tanto quanto dormente da poesia brasileira. Como fizeram os modernistas, os poetas concretos estavam produzindo um *aggiornamento* do processo criativo brasileiro. Mas, ao contrário deles, eles estavam trazendo para o país um núcleo de informação internacional e renovando-a com o objetivo de remodelar a cultura nacional: eles estavam criando "poesia para exportação", nesse sentido seguindo o conselho seminal de Oswald de Andrade. Mesmo assim, seu ponto de vista não era tão estritamente nacionalista, mas, como Haroldo de Campos afirmou no início dos anos 1980s, eles estavam pondo em prática um tipo de nacionalismo que não era orientado ontologicamente, do tipo que a academia brasileira está mais habituada uma vez que ele se relaciona com o *eidos* romântico. Pelo contrário, seu nacionalismo era mais do tipo "modal", ou seja, funcional ou tático. [6] Mais adiante retornarei a esse ponto, quando desenvolver o segundo aspecto que desejo tratar aqui.

Até o momento, apenas um aspecto da *facies* conciliatório de Haroldo foi destacado, aquele que ele compartilha com os outros participantes do movimento concretista, que está relacionado, como apontei, à revitalização das trilhas abertas durante os anos 1920s e 1930s. Uma segunda (e possivelmente menos evidente) tendência conciliatória deve ser retomada neste ponto.

Já foi dito que a crítica literária conservadora no Brasil preparou um modo sutil de congelar a presença de Haroldo de Campos – e, ao mesmo tempo, a de seus companheiros de geração – na cultura brasileira, como se sua obra tivesse obedecido continuamente a sua intervenção durante os anos do movimento concretista (1950s e 1960s), o que é apenas parcialmente verdadeiro. Essa contra-crítica está certa: ao negar a transformação natural de um escritor militante após os anos de sua militância mais combativa e declarada, uma vez (apenas para recuperar um termo modernista) que seu período "heróico" estava terminado,

[6] Cf. Haroldo de Campos: "De la razón antropofágica", Vuelta (México), n. 68, 1982.

decorre uma minimização dos problemas que teriam sido levantados se uma consideração crítica mais precisa, e obviamente mais respeitosa, de sua produção posterior tivesse sido feita.

Com relação ao trabalho de Haroldo, ignorar a sua parte mais importante, que vem incontestavelmente depois daquele período, caracteriza um tipo de "amputação programada", expressão que tem sido repetida exaustivamente em muitos círculos no Brasil – relembrando, nesse sentido, como o perfil público de Oswald de Andrade foi congelado à medida que o século avançava. O meu ponto é que Haroldo realizou uma transição similar àquela que a segunda geração modernista soube realizar em sua época, em relação à primeira. Em resumo, a crítica que os poetas concretos, e particularmente Haroldo, foram capazes de fazer, é o que concilia plenamente sua marca no presente com um padrão já existente no Brasil mas que, se eles não tivessem conseguido re-editar em tais termos, teria corrido o risco de desaparecer – ou, pelo menos, de não significar tanto como referência ética na cultura brasileira hoje.

Ao invés de teorizar sobre esse ponto, gostaria de lembrar dois poemas que ilustram o que acabei de dizer. O primeiro é um poema muito debatido, escrito no final dos anos 1980s por Augusto de Campos, que se chama, de forma significativa, "Pós-Tudo". A partir do título, Augusto brinca com a idéia de uma situação "pós-moderna" da mesma forma que Drummond brincou com a noção de "modernidade" na passagem citada acima, assim afirmando e revitalizando criticamente a "nova" situação cultural, na qual ser "moderno" – ou, no caso de Augusto, "concreto" e "pós-moderno" – já se tornara desgastado. O segundo é "Mínima Moralia" de Haroldo de Campos, que foi incluído em *A Educação dos Sentidos* de 1985. "Mínima Moralia" não apenas alude ao famoso tratado filosófico de Theodor Adorno de forma paródica e carnavalesca, mas também recupera o espírito dos "poemas-piada" de Oswald de Andrade. Entretanto, em suas duas linhas, esse poema diz muito sobre uma renovação do programa ideológico e estético *não* através de sua traição ou negação, mas através de sua relativização, de acordo com o melhor espírito do mecanismo literário que eu tentei esboçar nos parágrafos anteriores. "Mínima Moralia" diz: "já fiz de tudo com as palavras/ agora quero fazer de nada".

Vamos passar ao segundo tópico que quero tratar aqui. Eu mencionei que o papel de Haroldo no Brasil foi o de descentralizador, em direção a algumas das afirmações mais importantes que a crítica

literária acadêmica desenvolveu em seu esforço de interpretar o *corpus* da literatura brasileira. Contra a sólida barreira conceitual de uma literatura "nacional" que seria simultaneamente um sintoma e um forjador de uma identidade "nacional", o *modus operandis* de Haroldo foi o de chamar para o primeiro plano do debate cultural algumas das exceções mais importantes que tal esquema deixa para trás. Seu ponto de partida foi elaborar a substituição de algumas das macro-categorias historiográfico-estéticas (romantismo, simbolismo e assim por diante) pela noção e demonstração analítica de "séries literárias" que estariam ligadas por signos de reciprocidade e atravessariam o cânone da literatura brasileira. Se esse é o sentido que baseia seus estudos sobre os "excepcionais" poetas do século dezenove tais como Sousândrade e Kilkerry, ele se aplica ainda mais à razão para sua denúncia da negligência velada com relação à importância do barroco na formação do pensamento da crítica literária brasileira. Seu livro *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira – o Caso Gregório de Mattos* (1989), ilustra com precisão o que acabei de dizer. Haroldo contesta um tratado fundamental escrito por Antonio Candido de Melo e Souza, *Formação da Literatura Brasileira* (1959) – cujo título, deve-se ressaltar, seu próprio livro parafraseia – merecidamente considerado um clássico no âmbito da crítica literária no Brasil. Cândido, possivelmente o crítico brasileiro mais influente no século vinte, concentra-se em um período de mais de 100 anos, 1750-1880, sublinhando dessa forma, em sua leitura "formativa", as relações entre a jovem literatura brasileira e as transformações político-sociais sofridas pelo Brasil no período que vai da colônia para o estado independente, da monarquia para a república embrionária. Haroldo critica a visão "sustentalista" de Cândido sobre o fenômeno literária no Brasil, considerando seu panegírico dos românticos como uma "absolutização", levando sempre à "busca pela origem" sob a égide de uma produção literária centralizadora.

Evidentemente, o barroco, que impulsionou as primeiras manifestações literárias no Brasil, concede a Haroldo um ponto de referência para exemplificar os valores *serialismo*, *inclusão* e *disseminação*. A série barroca, menos "nacional", é, em sua visão, tão brasileira quanto qualquer outra, incluindo a romântica (a mais nacionalista). Gregório de Mattos, o poeta colonial satírico que tinha uma relação conturbada com a colônia, mas cuja obra é de importância crescente na cultura brasileira contemporânea, serve à visão haroldiana

mais aberta da literatura brasileira como algo que precede o "Brasil". A ênfase aqui recai sobre a literariedade, fora da visão fundamentalista de um *etos* nacionalista. Se está implícito que essa visão de Haroldo se relaciona aos princípios do movimento de poesia concreta, é necessário dizer que essa revisão do barroco, não como uma categoria historicamente datada, mas como um forte *continuum* influenciando permanentemente a cultura brasileira, reflete-se de forma exemplar na própria poesia de Haroldo. Isso demandaria uma análise mais longa do que é possível aqui: contudo, quero lembrar que uma tendência barroca está presente na poesia de Haroldo desde o início: em "Teoria e Prática do Poema", escrito em 1952, por exemplo, ele presta tributo a Padre Antônio Vieira, o orador jesuíta que, desde o século dezessete tem sido considerado o modelo de escrita barroca em língua portuguesa, ao transformar um trecho de um dos sermões de Vieira em verso. O verso "xadrez de estrelas" tornou-se tão forte na **fanopéia**[7] de Haroldo que quando ele se preparava para lançar sua primeira coletânea de poemas em 1974, esse foi o título que ele escolheu para todo o volume.

Não é necessário dizer que, essa visão descentralizadora, nacional não necessariamente nacionalista, foi e é ampla o suficiente para estimular uma vasta gama de ecos e seguidores latino-americanos. Nesse sentido, a problematização do barroco feita por Haroldo, sobre o próprio sítio da literatura escrita durante os séculos que de fato viram a formação do país, ou seja, os três séculos que precederam a independência política, não se difere das muitas incursões feitas por inúmeros intelectuais hispano-americanos em suas regiões literárias específicas. Particularmente na mesma direção se encontra o re-dimensionamento de Sor Juana Inês de la Cruz e do México colonial realizado por Octavio Paz em sua monumental biografia, *Sor Juana Inês de la Cruz o las trampas de la fé* (1983). A imponente figura de Paz constitui o que estaria mais próximo de Haroldo na América Hispânica; a identificação entre os dois autores vai muito além de semelhantes pontos de vista em termos da re-avaliação do passado literário de cada país, e pode ser melhor observada no nível da escrita poética e crítica, como já foi estudado.[8] Entretanto, desde a

[7] Refiro-me, nessa tradução, ao conjunto de imagens do arcabouço poético de Haroldo.
[8] Recomendo *El árbol milenario: un recorrido por la obra de Octavio Paz* de Manuel Ulacia (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999), particularmente o capítulo "La radicalización del signo: Oriente y la poesía concreta brasileña", p. 151-64.

época do movimento de poesia concreta, bem antes de Haroldo tomar conhecimento do trabalho de Paz, ele tinha pesquisado e identificado um grande número de escritores e críticos hispano-americanos que tinham os mesmos valores literários e com os quais ele desenvolveu fortes laços desde então.

De fato, como confirmação de alguns pontos referidos aqui, a relação de Haroldo com seus colegas hispano-americanos evolui de uma base constituída exclusivamente de poetas concretos para um círculo mais abrangente de escritores. Se durante os anos 1950s e 1960s figuras como o poeta boliviano-alemão Eugene Gomriger exerceram um papel importante no reconhecimento internacional do movimento de poesia concreta, a amizade posterior de Haroldo com escritores conscientes da importância de movimentos de vanguarda na América Latina, mas não particularmente orientados em direção aos fundamentos estéticos do movimento, tais como o argentino Julio Cortazar ou o cubano Severo Sarduy, foi muito mais significativa. Isso também se aplica à sólida comunicação com críticos como o Uruguaio Emir Rodríguez Monegal que percebeu, de forma aguda, as possibilidades dialógicas que a posição de Haroldo no Brasil poderia abrir para alguns dos intelectuais e artistas hispano-americanos mais eminentes de seu tempo.

O relacionamento que Haroldo estabeleceu com esses escritores foi basicamente orientado literariamente, partindo de campos estéticos e ideológicos comuns. O experimentalismo artístico e o cosmopolitismo foram valores que tiveram presença dominante nesses intercâmbios; no entanto, gostaria de realçar dois aspectos que considero fundamentais pois ambos apontam para o estabelecimento de um pacto importante, mesmo que instrumental e implícito, entre as partes. Um refere-se à natureza do relacionamento dos escritores com suas literaturas ou línguas nacionais respectivas, sendo essas do mesmo tipo da de Haroldo, o que já foi explicitado aqui. O segundo aspecto é mais difícil de explicar, embora seja de maior significância como uma ferramenta ideológica para propiciar o nível de comunicação que Haroldo – ou que qualquer outro intelectual brasileiro – tenha alcançado com alguns dos escritores hispano-americanos mais significativos, um aspecto que vai além do respeito e boa vontade mútua, ou tendências artísticas e literárias semelhantes.

Eu me refiro à consciência compartilhada de suas situações específicas de produzir literatura de vanguarda autodeclarada em

um continente desprovido de instituições sólidas, com grandes descontinuidades históricas e, embora com vigorosas exceções, tradicionalmente avesso a experimentos (ou comportamentos) "radicais". Isso se relaciona, naturalmente, ao debate um tanto ponderado entre os supostos adversários que perpassam a situação cultural de toda a América Latina no século vinte: "vanguarda e subdesenvolvimento", "vanguardia y subdesarrollo".

Algumas semanas atrás, perguntei a Haroldo se esse assunto era importante quando ele encontrava – ou quando encontra atualmente – seus colegas hispano-americanos; ele me disse que isso nunca era um tópico a ser focado. Talvez isso apenas acrescente importância e confirme o que acabei de dizer. Talvez esse fosse um campo comum tão óbvio que *ça allait sans dire*; ele simplesmente não era passível de menção porque a aura emanando dele, uma vez racionalizada por meio de uma atenção mais direcionada, poderia levar a diferenças ou inseguranças.

O que realmente importa é que a posição de Haroldo com relação à literatura brasileira tem representado uma garantia contra uma mentalidade isolacionista sempre à ronda nas letras brasileiras sob o disfarce de discursos "identitários" declarados ou velados. Sua posição tem reafirmado, e levado a alturas nunca antes alcançadas, o que pode ser considerado a mais auspiciosa tradição moderna de vanguarda literária no Brasil.

Em um país cuja história é ensinada às crianças como sendo um resultado de uma sucessão de "ciclos" – "ciclo do ouro", "ciclo do café" e assim por diante, incluindo finalmente um "ciclo" de nome bastante suspeito, o da "industrialização e policultura" – a existência de uma tradição de vanguarda literária não-cíclica, plenamente identificada, parece-me de importância capital. À medida que seu peso cresce, as figuras dos seus forjadores, os de ontem e os de hoje, com Haroldo de Campos no topo dessa lista, merece decididamente nosso reconhecimento.

Tradução Geraldo Cáffaro

A narrativa de Ernesto Sábato: alguns comentários sobre Juan Pablo Castel e Fernando Vidal Olmos

Ivana Melhem Deoud
UNIPAC/ UFMG

> "Meu ideal, quando escrevo sobre um autor, seria nada escrever que lhe pudesse causar tristeza ou, caso esteja morto, que o fizesse chorar em sua tumba: pensar tão intensamente que ele não possa mais ser um objeto, que tampouco seja possível identificar-se com ele. Evitar a dupla ignomínia do erudito e do familiar. Reconduzir a um autor um pouco dessa alegria, dessa força, dessa vida amorosa e política que ele soube dar, inventar (...)".
>
> Gilles Deleuze

> "(...) em todo caso, havia um só túnel, escuro e solitário: o meu".
>
> Ernesto Sábato

A leitura da obra de Ernesto Sábato leva a certas indagações contemporâneas, diante das quais a perplexidade e o vazio existencial tornam-se, muitas vezes, nítidos. Em um momento em que a violação dos direitos humanos parece ser lugar comum, restam a literatura e os escritores sensíveis ao humano para criar, mesmo que temporariamente, a sensação de se estar em algum lugar onde a reflexão é segura. "Reconhecemos no escritor", dizia Blanchot, "esse movimento que vai continuamente, e quase sem intermediário, do nada ao tudo" (BLANCHOT, 1949, p. 320-1). E Deleuze, fazendo eco a Blanchot, vem acrescentar:

> A literatura só se afirma descobrindo sob as pessoas aparentes a força de um impessoal que não é de modo algum uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança. Não são as duas primeiras pessoas que

> servem de condição à enunciação literária, a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer "eu" (DELEUZE, 1993, p. 13).

Despojados do poder de dizer "eu" e ao mesmo tempo incapazes de perceber a objetivação do pronome pessoal é que surgem os personagens de Sábato, que afirmam o impessoal dentro de sua singularidade. São personagens que dão testemunho de estados de consciência/inconsciência produzidos por tensões permanentes, extremas, que progressivamente mostram a intensidade sobre a qual produzem seus sentidos em um campo em que certos significados existenciais parecem não fazer sentido algum.

A obra de Sábato é das que faz indagar o espaço do bem e do mal, sem que se lhe tenha uma visão piegas ou deformada. Ele é um escritor que retrata as paixões humanas, sem apresentar, ao tratar delas, algum tipo de juízo de valor. Ele expõe os movimentos da alma de seus narradores, de seus personagens, como um dado da natureza humana, e não trata de condená-los, nem de reprimi-los. Julgar os personagens como bons ou maus seria absurdo, pois os sentimentos de que são acometidos estão inscritos no aparelho psíquico dos sujeitos, e não podem deixar de ser sentidos. Quando apresenta personagens transtornados, arrebatados por uma paixão violenta, por uma obra ou por uma mulher, ou possuídos de uma grande idéia – como a escrita de um relatório sobre cegos – Sábato é fiel aos estados de espírito que existem no mundo. E a este mundo não faltam sua estreiteza, a injustiça em relação ao passado, a cegueira ante as advertências do tempo, e a vida como um pequeno turbilhão no coração de um mar de trevas e de esquecimento. Há, no conjunto de seus escritos, um pensamento fortemente sedimentado e uma procura intensa pela resposta ao sentido da vida. Sábato tem em mente a humanidade e seus caminhos pela solidão. Suas narrativas e seus ensaios partem da constante indagação a respeito do que é o Ser e de como ele se representa nos papéis do cotidiano. As personagens de seus romances estão sempre em constante movimento de mudança. São seres angustiados, medrosos, enraivecidos, inconstantes, perdidos num mar de questionamentos. São pessoas que experimentam os excessos humanos, tanto nas passagens de ternura, como nas de ira. Bruno, um dos narradores de *Sobre héroes y tumbas*, é terno, Martim, do mesmo romance, é delicado e sensível. Fernando e Alejandra são, em *Sobre héroes y tumbas*, acometidos de forte sentimento de ira, da mesma forma que Juan Pablo Castel em *El túnel*.

Sábato é argentino, e nasceu em Rojas, província de Buenos Aires, em 1911. Desde jovem, sua vida se marca pelo mistério e pela sondagem do inesperado. Nos anos de Universidade, envolve-se com o Partido Comunista e, dentro dele, galga vários degraus, dando inclusive cursos sobre o Marxismo. Já nesta época, demonstra suas preocupações com relação ao mundo e à humanidade. Afasta-se do comunismo por não concordar com certos direcionamentos do partido. Doutora-se em física em 1938. Obtendo destaque na área, vai trabalhar no laboratório Curie. Na França, entra em contato com os surrealistas, que estão em ascendência na época. Fica fascinado com as idéias de Breton, principalmente no que toca à liberdade de expressão da arte e no que tange aos conteúdos profundos e significativos que esta liberdade representa. Torna-se amigo de Oscar Domingues e de Vítor Brauner que, posteriormente, serão modelos para seus personagens no romance *Sobre héroes e tumbas*. Com esses pintores, Sábato conhece também o lado obscuro do surrealismo, na tendência de seus membros a elegerem o suicídio como solução para os conflitos da vida.

Quanto ao suicídio, Sábato, como declara em entrevistas e escritos autobiográficos, se vê, várias vezes, diante dele sem ter a coragem de cometê-lo. Nem mesmo os personagens de sua obra adotam essa prática. Bruno, um dos narradores em *Abaddón el exterminador*, afirma que suas personagens, muitas vezes, estão a caminho do suicídio e acabam sendo salvas pelo instinto.

Em 1943, Sábato enfrenta uma forte crise existencial, das que dividem a vida em duas etapas. Desiludido com a ciência, e cônscio de seu poder destrutivo, impressionado com a possibilidade da bomba atômica, acaba abandonando o laboratório Curie. Sofre, por isso, sérias críticas de amigos, e faz importantes inimigos que o julgam louco. A literatura passa a ser o seu ideal. Escreve alguns livros e os queima.

O primeiro romance publicado é *El túnel*, de 1948. Nele, o narrador, Juan Pablo Castel, um pintor, é o artista que odeia os grupos, e que detesta a idéia geral que converte o mundo e as pessoas em seres automatizados, que pensam da mesma forma sem refletirem, sem manifestarem seus modos pessoais de ver a vida. Os críticos de arte são vistos por Castel como incapazes de captar a essência de uma obra. A leitura de seu quadro, de acordo com o que ele tinha pensado, o pintor só encontra em uma mulher anônima. Ele passa, então, a viver um confuso sentimento de dependência e de amor por essa mulher. Sobre a escrita de *El túnel*, Sábato se pronuncia em *Heterodoxia*, um de seus livros de ensaio:

> Enquanto eu escrevia esse romance, arrastado por sentimentos confusos e impulsos inconscientes, muitas vezes me detinha, perplexo, para avaliar o que estava saindo, tão diferente do que havia previsto. E, sobretudo, me intrigava a importância crescente que iam assumindo o ciúme e o problema da posse física. Minha idéia inicial era escrever um conto, o relato de um pintor que enlouquecia ao não conseguir comunicar-se com ninguém, nem mesmo com a mulher que parecia tê-lo entendido por intermédio de sua pintura. Ao acompanhar o personagem, porém, constatei que ele se distanciava consideravelmente desse tema metafísico para 'descer' a problemas quase triviais de sexo, ciúmes e crimes. (SÁBATO, 1998, p. 144)

El túnel conta a história de um pintor envolvido com sua própria obra, de tal forma que as leituras críticas se apresentam para ele como insuficientes e redutoras. Os críticos captam o que entendem da arte de Castel, e não aquilo que para Castel sua obra é. Afigura-se então uma questão ligada ao visual e ao conceitual. Nas imagens que o pintor produz, há um choque entre o que ele vê a partir dessas imagens, e o que os outros vêem. O ato criador é envolvido em uma rede de significados para o pintor. Sua insatisfação surge quando a obra não produz o mesmo sentido para os outros. O quadro de Castel surge da surpresa, do inesperado, do impulso que conduz a desenvolvimentos diferentes, como o que sucedeu com Sábato na escrita do romance. Só que Castel quer exercer um controle sobre a recepção, determinar leituras, controlar o mundo, ser onipotente.

Sobre aquela que é, para ele mesmo, sua obra mestra – o quadro da mulher na janela – Castel diz a Maria Iribarne:

> Antes eu o pensava muito, o construía como se constrói uma casa. Porém essa cena não: sentia que devia pintá-la assim, sem saber bem por quê. E sigo sem saber. Em realidade, não tem nada a ver com o resto do quadro e até creio que um desses idiotas notou isso. Estou caminhando sem rumo e necessito de sua ajuda porque sei que sente como eu. (SÁBATO, 2000, p. 39)

Castel descobre algo sobre a essência da arte da pintura, ao pintar a cena dentro do quadro, e se encanta com o fato de alguém ser capaz de vê-la e de compartilhar de suas angústias, de seu delírio da visão a respeito da janela. Descobre também o amor por Maria, ou por

si mesmo, ao ver-se através dos olhos dela, ou o amor pela pintura, que ele desvela no olhar dos outros, mais do que no seu próprio. O espaço entre a mulher Maria que vê o quadro, entre a mulher dentro do quadro que olha a janela, e entre o que está depois da janela pintada no quadro, é o espaço do escuro. Trata-se do vazio do túnel, do impossível de ser entendido, daquilo que torna cego o pintor que não consegue ver que há outras leituras para seu quadro. É como a percepção de seus críticos, limitada em sua visão. O túnel é o desejo da travessia, do sair de um claro para outro claro, do atravessar a etapa, do cumprir o papel. Juan Pablo Castel não sabia que ia pintar a janela. Ela não havia entrado em seus planos iniciais, pois ela só entra no âmbito da casualidade. Nesse sentido e em outros, Castel compartilha o mesmo pensamento e as mesmas características de Fernando Olmos, personagem do livro *Sobre héroes y tumbas*. Para ambos, assim como para os surrealistas, o azar é objetivo.

Sábato lança em 1961 seu segundo romance: *Sobre héroes y tumbas*, considerado pela crítica um texto mais bem acabado do que *El túnel*. Dentro deste romance, dividido em três capítulos, há um capítulo: *Informe sobre ciegos*, que foi considerado pelo autor, após algumas leituras, como uma parte do romance, mas também como um livro independente. *Informe sobre ciegos* é a construção do mundo alucinante de Fernando, um mundo de contradições, dominado por supostas forças maléficas, encarnação do mal. E, Fernando, personagem-narrador, através de uma perseguição obsessiva, pretende descobrir o mistério que envolve o mundo dos cegos. Há nessa obra, assim como em *El túnel*, uma série de indícios reiterados que indicam a repulsa e a aversão que os narradores experimentam diante dos cegos. Castel afirma sua rejeição pelos cegos, e os identifica com certos animais de pele úmida e fria. Ampliando essa rejeição, e denotando a paranóia advinda de sua formação, Fernando escreve o *Informe* para registrar toda sua recusa em aceitar os cegos. Ele padece de uma mania de perseguição e de uma obsessão delirante em torno do sentido e origem da "seita dos cegos", cujo segredo ele quer desvendar para chegar à origem do mal que, para ele, é personificado na pessoa do cego. Fernando e Castel se complementam dentro da trajetória narrativa de Sábato.

Bentinho, narrador de *Dom Casmurro*, livro de Machado de Assis, no capítulo 2, que é uma justificativa dos motivos que o levaram a escrever o livro, afirma:

> O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. (ASSIS, 1967, p. 37)

As palavras do narrador de Machado podem ser lidas como palavras dos dois narradores de Ernesto Sábato: Juan Pablo Castel, de *El túnel*, e Fernando Vidal Olmos, de *Informe sobre ciegos*. Há, nesses dois narradores, o mesmo impulso de compreensão que leva Bentinho a escrever. Ambos também desejam entender episódios de sua vida, e assumem o relato como a alternativa de lerem-se a si mesmos, ou de esconderem-se num jogo contínuo entre dois lados de uma medalha que jamais podem ser vistos ao mesmo tempo. A visão de Castel, que descortina seu propósito, aparece logo nas primeiras linhas do romance:

> (...) eu, por exemplo, caracterizo-me por lembrar perfeitamente os fatos ruins e, assim, quase poderia dizer que 'todo tempo passado foi pior', se não fosse o presente parecer-me tão horrível quanto o passado; lembro-me de tantas calamidades, de tantos rostos cínicos e cruéis, de tantas más ações, que a memória é para mim como a tormentosa luz que ilumina um sórdido museu da vergonha. (...) Que o mundo é horrível é uma verdade que não requer demonstração. (SÁBATO, 2000, p. 7-8)

As palavras de Castel servem muito bem aos propósitos de Fernando, como as palavras de Fernando também servem aos propósitos de Castel. É como se Castel e Fernando fossem o alter-ego um do outro. As angústias de Fernando, ele as expressa da mesma forma, logo no início da narrativa:

> Mas o pior não acontecia ao meu redor, e sim dentro de mim, pois meu próprio eu começava de repente a se deformar, esticar, metamorfosear. Meu nome é Fernando Vidal Olmos, e essas três palavras são como um selo, como uma garantia de que sou "alguma coisa", alguma coisa

> bem definida; não só pela cor dos olhos, pela estatura, pela idade, pela data de meu nascimento e por meus pais (quer dizer, por esses dados que aparecem na carteira de identidade), mas por algo mais profundo, de cunho espiritual: por um conjunto de recordações, sentimentos, idéias que dentro da pessoa mantêm a estrutura dessa "alguma coisa" que faz de mim Fernando Vidal Olmos, e não o carteiro ou o açougueiro. (SÁBATO, 2002, p. 347).

Através destas palavras, aparece a singularidade insubstituível e não perecível de uma vida, a imanência absoluta de uma vida, referida por Deleuze em sua obra, aquilo que torna o sujeito o portador de características que, reunidas, formam o que ele é. Como Deleuze, que não pára aí, ao afirmar que os indivíduos são ainda representantes de multiplicidades, também as próximas palavras de Fernando, filosoficamente, dão conta dessa idéia:

> Mas o que impede que, em virtude de um cataclismo, a alma do porteiro ou o espírito de Sade possam, de repente, habitar esse corpo registrado em meu certificado de reservista? Existiria talvez uma relação inviolável entre meu corpo e minha alma? Sempre achei extraordinário que alguém possa crescer, ter ilusões, sofrer derrotas, ir à guerra, deteriorar-se espiritualmente, mudar de idéia, transformar seus sentimentos e, no entanto, continuar com o mesmo nome: Fernando Vidal Olmos. Faz algum sentido? Ou é verdade que, apesar de tudo, existe um fio, infinitamente extensível mas milagrosamente único, que por meio dessas mudanças e catástrofes mantenha a identidade do eu? Não sei o que acontece com os outros. Só posso dizer que, em mim, essa identidade se perde subitamente, e a deformação do eu atinge imensas proporções: grandes regiões de meu espírito começam a inchar (...). Como se meu corpo pertencesse a outro homem e eu, impotente e mudo, observasse que no território alheio começam a ocorrer movimentos suspeitos, tremores que anunciam uma nova convulsão, até que pouco a pouco, crescentemente, a catástrofe volta a tomar conta do meu corpo e, por fim, de meu espírito. (SÁBATO, 2002, p. 347 e 349)

O impessoal é um mergulho no caos, do cosmos, do mundo e do eu. É uma entrada no abismo de onde se retiram forças para traçar, na superfície, linhas disseminadas de pontos singulares. Deleuze, que parte da descoberta do homem fora da pessoa, não propõe um "retorno à natureza". Para ele, há apenas um problema político da alma coletiva, refletido nas conexões de que uma sociedade é capaz, nos fluxos que ela suporta, inventa, deixa ou faz passar. Dessa forma, a "natureza primeira" ou o "homem primordial" são a base sobre que se constroem as formas de uma nova sociedade. Característica do impessoal que faz surgir a vida e faz com que ela se mexa, exatamente porque a vida, como é expresso em *Diálogos*, "não é algo de pessoal" (DELEUZE, 1977, p. 12). As passagens, por mais paradoxais que sejam, do singular ao coletivo podem ser entendidas a partir da dispersão do sujeito e do "uniteísmo" que pode efetuar suas concordâncias. Os homens, para Deleuze, livres da sujeição paterna, podem abrir o caminho para uma sociedade de irmãos, ou podem favorecer certos tipos de "camaradagem", que não são, nem a caridade cristã, nem a filantropia humanista. O homem comum está continuamente ligado à alma coletiva. Ambos são indispensáveis à criação e à circulação dos fluxos intensos. Está aí o segredo do impessoal. De um lado, está a alma, a vida, enquanto de outro está a morte. "Parar de se pensar como um eu para se viver como um fluxo, um conjunto de fluxos, em relação com outros fluxos, fora de si e em si", escreve Deleuze (DELEUZE, 1993, p. 68).

Castel é o pintor que matou María Iribarne e Fernando é o perseguidor dos cegos, que termina a narrativa num movimento de encontro a seu destino, que é a morte. Enquanto Castel é o homem que mata, Fernando será morto pela própria filha. Mas ambos são personagens tumultuados por suas vidas e pela visão de mundo que possuem. Ambos optam pela escrita como uma forma de entenderem os acontecimentos que protagonizaram e como uma forma de livrarem-se da culpa e da morte. Suas narrativas traçam, portanto, mapas e atravessam linhas que desenham uma possibilidade de percurso. São sinais indicadores de caminhos que montam identidades, que delineiam sujeitos. Segundo Deleuze: "Há um momento no qual o que se tem é apenas uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo dá lugar a uma vida impessoal e, no entanto, singular, que produz um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece. '*Homo tantum',* do qual todos se compadecem e que atinge uma espécie de beatitude" (DELEUZE,

1995, p. 5). É enquanto impessoal que a morte se apresenta na filosofia deleuziana e na narrativa de Sábato. A morte se desliga do sujeito que ela afeta, embora seja indubitável e unicamente "sua". Enquanto impessoal, a morte exprime, qualifica, exemplifica todo acontecimento do qual se torna como que o ponto de apoio do sentido expresso. A morte apresenta-se como morte de um "ele" que é realmente o outro, no caso de María Iribarne, ou um "ele" que é o "si mesmo" no caso de Fernando, que se vê com certo distanciamento, a ponto de ir de encontro ao destino como se ignorasse seu sentido, ou como se se ignorasse enquanto si mesmo. A morte nos dois textos é o desmoronamento de um impessoal, o fim de representantes de uma singularidade que valoriza toda a vida. "Nela, não morro, sou despossuído do poder de morrer, nela se morre, não se cessa e não se acaba de morrer" (DELEUZE, 1969, p. 124), escreve Maurice Blanchot, que Deleuze cita.

Castel e Fernando, cada um a seu modo, são personagens violentos. A violência que eles usam é a que advém do ódio, da irracionalidade, da patologia, de sentimentos que eles não conseguem dominar e que, por isso, os dominam. São personagens-narradores que exibem os relatos em primeira pessoa, permitindo ao leitor, não só chegar a um profundo conhecimento dos protagonistas, e descobrir seus comportamentos exteriores e seus modos de pensar, como também penetrar em suas consciências e, mais importante ainda, em suas inconsciências. A exibição dos mundos inconscientes dos narradores pode levar o leitor a sentir que *El túnel* e o *Informe sobre ciegos* são romances truncados e incompletos. Castel e Fernando são homens envolvidos com a noite, as trevas, o incesto, o crime, a melancolia e o suicídio. Povoam seus mundos os ratos, os morcegos, as baratas, as cavernas, o sonho e a morte. Os personagens-narradores são vítima da loucura, da qual são representantes exemplares.

Sábato escreve, nas palavras de Castel e Fernando, narrativas angustiantes, movidas por questões metafísicas ligadas à dicotomia entre o bem e o mal, entre o olhar e a cegueira. As experiências dos narradores de *El túnel* e do *Informe sobre ciegos* remetem a um tipo de experiência com a loucura. Remetem, ainda, à relação do homem com seus fantasmas, com seus impossíveis, com sua dor, com seu corpo, com seus medos. Introduzem a relação de um olhar representante de uma cultura em oposição a outro olhar representante de outra. A cultura que gera Castel e Fernando é a da intolerância, do desrespeito ao outro em suas diferenças.

A força expressiva de Castel e Fernando tem muito de desafio convulsivo, sádico e masoquista, cujo cinismo refuta a hipocrisia. São narradores implacáveis que enfrentam outros personagens implacáveis. Não se pode deixar de discutir o caráter de excepcionalidade desses personagens-narradores, a dureza de seus temperamentos, os episódios que os levaram ao centro dos acontecimentos que eles protagonizam, seus finais trágicos. A excepcionalidade de Castel e Fernando não se mantém só por sua força trágica, nem só por suas durezas, nem só pelas paixões que eles trazem à luz, nem por sua capacidade de dominar os outros, nem sequer por suas histórias de sedução. Neles há presente algo de tudo isso que os tornam singulares e múltiplos. Castel e Fernando são a suma onde os elementos de suas personalidades são relativamente comuns/ incomuns, mas que se convertem, todos juntos, em uma combinação desconhecida, perfeitamente adequada para construir esses personagens dentro do cenário do pós-modernismo.

Sábato mergulha nos mistérios do homem e do si mesmo, como ele escreve, ao fazer alusão a Kierkegaard: "a preocupação fundamental de minha obra sou eu mesmo, ou melhor dizendo, é o homem. Dizia Kierkegaard que 'na medida em que nos aprofundamos em nosso próprio coração nos aprofundamos no coração dos demais".

Referências

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.

DELEUZE, Gilles. "L' immanence: un vie…". *Revista Philosophie*, n. 47, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

SÁBATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

SÁBATO, Ernesto. *O túnel.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SÁBATO, Ernesto. *Sobre heróis e tumbas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

A ironia na obra de Cristina Peri Rossi: uma análise de *La tarde del dinousaurio*

Janaína Aguiar
UFMG

Cristina Peri Rossi nasceu em Montevidéu em 1941 e vive em Barcelona desde 1972, quando do seu exílio. Sua primeira obra foi publicada em 1963 e, desde então, produziu um número bastante expressivo de títulos em prosa e poesia. É formada em Literatura e exerceu o jornalismo e a tradução, levando títulos como *Laços de família* de Clarice Lispector para o espanhol[1] e colaborando em jornais como *El popular*, e *Marcha,* ainda no Uruguai, e mais tarde na Espanha escreveu para *El país, Diario 16, El periódico, El Noticiero Universal, La vanguardia e El Mundo*.

O início de sua carreira literária contou com o apoio de importantes nomes da literatura latino-americana, em grande medida responsáveis por sua apresentação. Mário Benedetti se encarrega da orelha de seu segundo livro, *Los museos abandonados* (1969), publicado como vencedor do "Premio de Narrativa de la editorial Arca". Em 1976 recebe o "Premio inventarios provisionales" e Julio Cortázar se encarrega do prólogo de *La tarde del dinosaurio* (1976) intitulado "Invitación a entrar en una casa" e escreve:

> (...) Una mujer que conoce los infiernos de la tierra – la suya, allá en el sur – y los de la escritura en nuestro tiempo – aquí, en todas partes. Su hermosa opción está en proyectar a planos imaginarios un contenido histórico, trágicamente real, que no sólo guarda su sentido más preciso, sino que multiplica su fuerza en la otra imaginación, la de ese lector que ahora entra en la casa, que tiende la mano hacia la primera puerta, por supuesto prohibida, por supuesto fascinante, abriéndose a un recinto en cuyo extremo hay una segunda puerta, por supuesto prohibida, por supuesto fascinante.[2]

---

[1] LISPECTOR. *Lazos de familia*.

[2] PERI ROSSI. *La tarde del dinosaurio*, p. 17
(...) Uma mulher que conhece os infernos desta terra – a sua, lá no sul – e os da escrita de nosso tempo – aqui, em todas as partes. A beleza de sua opção está em projetar a planos imaginários um conteúdo histórico, tragicamente real, que não guarda somente

O contato com a escritora foi estabelecido em uma das disciplinas oferecidas no curso de graduação de Letras (FALE / UFMG) intitulada 'O cânone Literário hispano-americano', ministrada pela professora Graciela Ravetti.[3] Os estudos desta literatura escrita no final de milênio na América Latina exigem novos paradigmas de análise, abarcando a diversidade dos sujeitos subalternos que, caracteristicamente, buscam novas formas de entendimento e de autoconhecimento. As marcas presentes em seus textos nos permitem localizar a escrita de Peri Rossi no marco da narrativa feminina em conflito com o legado histórico colonialista, em uma atitude de autoconstrução. São algumas delas: o exílio; o sentimento de orfandade – que encerra a ambigüidade dependência/emancipação; a memória como um procedimento para recrear o passado, isto é, a revisão da história de uma maneira subjetiva; a denúncia das falhas do sistema patriarcal – através da paródia, do humor e sobre tudo, o que nos interessa em especial, da *ironia*, que dessacraliza as instituições e os discursos que se postulam como representantes de idéias e entidades legitimadas pela sociedade.

Na dissertação *A ironia na obra de Cristina Peri Rossi – ditadura, exílio e depois*, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários dessa faculdade, foram analisados os livros *La tarde del dinosaurio* e *Una pasión prohibida* de Cristina Peri Rossi. O procedimento escolhido como ferramenta teórico-metodológica para abordar os textos de Peri Rossi é a ironia, encontrada como uma estratégia comum e importante em suas obras, permeando sua escrita/leitura da cena política experienciada nos tempos da ditadura militar em seu país de origem – o Uruguai, bem como dos papéis atribuídos às instituições e aos cidadãos que povoavam esta história, juntamente com as implicações desse legado sobre os sujeitos e as noções de identidade e alteridade que se constituem neste processo.

A abordagem da ironia que pretendemos privilegiar neste trabalho segue a linha teórica de Linda Hutcheon que, em um recente e

---

seu sentido mais imediato, e sim, multiplica sua força na outra imaginação, a desse leitor que agora entra na casa, que estende a mão até a primeira porta, obviamente proibida, obviamente fascinante, abrindo-se a um recito em cujo extremo há uma segunda porta, obviamente proibida, obviamente fascinante.

[3] Cf. RAVETTI. Narrativa feminina latino-americana de final de milênio.

rigoroso estudo intitulado "Teoria e política da ironia",[4] destaca como premissa inicial e decisiva de sua reflexão, que não se pode seguir abordando a ironia através do binarismo 'dito / não dito'.

> A circunlocução da ironia complica consideravelmente os vários modelos existentes de comunicação intersubjetiva entre um falante e um ouvinte (...) Com a ironia, existem em vez disso, relações dinâmicas e plurais entre o texto ou elocução (e seu contexto), o dito ironista, o interpretador e as circunstâncias que cercam a situação discursiva. É isso que atrapalha as teorias bem organizadas da ironia que vêem a tarefa do interpretador simplesmente como a de decodificar ou reconstituir um sentido "real" (geralmente chamado de irônico) (...), um sentido que é oculto, mas tido como acessível, por trás do declarado. Se o caso fosse esse, a política da ironia seria muito menos contenciosa. (...)[5]

Linda Hutcheon argumenta em seu estudo que o significado considerado irônico possui três características semânticas principais: ele é relacional, inclusivo e diferencial. Sobre a utilização do termo relacional, a autora adverte que a ironia opera não apenas entre significados (ditos / não ditos), mas também entre pessoas (ironistas / interpretadores), sendo o significado irônico fruto de uma relação, de um encontro performativo e dinâmico, no qual estão incluídos diferentes criadores e significados que a dotam de uma 'aresta'[6] crítica do julgamento. A respeito do caráter inclusivo da ironia, Hutcheon sugere que encontrar o significado irônico é uma atitude que privilegia um movimento perceptual oscilatório que indaga mais pelo processo relacional entre dito e não dito que pela exclusão do literal em lugar do silenciado. Este aspecto está, por sua vez, totalmente conectado ao fato de a ironia ser, como postula a autora, diferencial. A "solução" semântica da ironia dada por Hutcheon é a de manter em suspenso o dito mais alguma coisa de diferente dele e em acréscimo a ele, que permaneça não dito.

No capítulo intitulado "Comunidades discursivas – como a ironia acontece" a autora se propõe a revelar o milagre[7] da comunicação irônica.

---

[4] HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*.

[5] HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 27.

[6] Cf. HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*.

[7] Termo empregado pela autora.

Com o intuito de abarcar o termo comunidade e as más apropriações feitas do mesmo, Hutcheon suscita que as diferentes comunidades discursivas não devem ser vistas como instâncias totalizadoras nas quais se repartem os vários setores de nossa sociedade, seus respectivos discursos e a legitimação política que eles exigem. Ao contrário, ela pretende aceitar as cisões provocadas por diferentes discursos que nascem no interior destas comunidades e, ainda mais, esclarecer que, como seres sociais, nos permitimos agrupamentos variados, onde somos impelidos a formar e compartilhar nossos discursos.

Os dois eixos sugeridos para que o interpretador possa atribuir ironia são: o contexto e os marcadores textuais. O contexto abrange três dimensões: circunstancial, textual e intertextual. Nas palavras da autora "a experiência prática ao interpretar a ironia sugere pelo menos três elementos que se devem considerar: as circunstâncias ou situação de elocução/interpretação, o texto da elocução e outros intertextos relevantes." Isso posto, é necessário salientar que o contexto produzido por Cristina Peri Rossi no *corpus* deste estudo favorecerá o referencial político marcado pela instauração dos regimes militares na América Latina dos quais surgem, primeiramente, o foco na oposição entre esquerda X direita, eclodindo um poder imposto pela violência e um contra-poder que buscava resistir através de posições não legitimadas pela ordem vigente e, num segundo momento, a pós-ditadura – a constatação da derrota, que repercute nos grupos opostos á ditadura, ao qual pertencia a autora (e por isso seu exílio), mas também no horizonte social como um todo.

Com respeito aos marcadores textuais, Linda Hutcheon prefere abandonar qualquer pretensão taxonômica sobre marcadores da ironia (ainda que considere listas e sinais irônicos levantados por outros teóricos como válidos para seu estudo[8]) e o faz levando em consideração o fato de que não há para esses sinais uma conotação unívoca e eles podem gerar diferentes significados tomando-se o contexto e as comunidades discursivas envolvidas. Uma vez mais, retornamos à questão da intencionalidade. Os sinais irônicos "quaisquer que sejam eles, para serem chamados de marcadores irônicos, um interpretador tem de ter decidido que eles funcionaram em contexto para provocar uma interpretação irônica".[9]

---

[8] Cf. HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p. 215-219.

[9] HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*, p.221.

Através da ironia, o referencial político na obra de Cristina Peri Rossi provoca uma tensão no contexto político retratado que, circunscrito na ditadura uruguaia – traz os *ecos* das teorias capitalista e marxista. Assim, os discursos da esquerda e da direita surgem em sua obra, sob o prisma do significado *relacional, inclusivo e diferencial*.[10] Os discursos não se excluem, melhor dizendo, não se opõem diretamente, ainda que se neguem, não nos interessa onde encontrá-los isoladamente na obra e avaliar se, conceitualmente, a autora interpretou corretamente estas teorias. Se nosso interesse é pela ironia, não podemos empreender a caçada ao sentido literal, como se fosse possível encontrar uma verdade fundamental, escrita no texto ficcional ou no da história oficial, ou ainda em histórias de cunho alternativo, verdade que viesse a esclarecer as partes em conflito da época em que os contos foram escritos. Pelo contrário, o que nos interessa, sobretudo, é que essas diferenças ideológicas em litígio, esses discursos que podem ser lidos ou achados de alguma forma na literatura de Peri Rossi, se relacionem, se incluam e se diferenciem em sua escrita e, pela ironia, objetivamos marcar a existência concomitante dessas teorias, dessa polifonia de idéias, onde as diferenças entre elas se encarreguem de apresentá-las. O saber decorrente dessa operação é paradoxal porque, como explicamos antes, é nas ambigüidades da ironia que se concentra o que nos parece fundamental para ser resgatado em nosso presente.

O livro escolhido para começar a análise do *corpus* é *La tarde del dinosaurio*, publicado em 1976. Nessa oportunidade, reproduziremos a análise de um dos contos – o que dá nome ao livro. Além de ser o mais extenso, se formula como um ponto aglutinador de temáticas tratadas pelos demais.

La tarde del dinosaurio tem um menino protagonista cujo nome não se menciona. Não se pode saber tampouco sua idade exata. A partir de seus pensamentos e recordações, decifraMos sua história, sua origem, seus sonhos. O que é dado ao leitor é que há um ser que indaga por sua própria construção e em paralelo a ela, é possível constatar os questionamentos sobre a realidade em que vive, seja ela do ponto de vista da intimidade mais profunda (sua constelação familiar[11]) como da impessoalidade mais institucional (sua função dentro da sociedade). Narrado em terceira

[10] Cf. HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*.

[11] Cf. HORTÉLIO. Trauma e estrutura familiar.

pessoa, o leitor pode invadir os pensamentos do protagonista, acompanhar seus diálogos, surpreender-se com suas fantasias.

A *ironia* parece costurar os muitos discursos paralelos cujos enunciados (definindo enunciado como produção lingüística considerada como resultado da enunciação, numa perspectiva pragmática 'aquilo que é comunicado', ou mais estruturalmente: 'a parte do discurso que pode ser isolada e analisada enquanto corpus') o personagem se propõe a repetir, manifestando as muitas dualidades que, como ser em construção, o sustentam. Fica bastante evidente a presença de discursos antagônicos.

No livro *Teoria e política da ironia*,[12] Linda Hutcheon fala de uma condição transideológica da ironia que faz com que ela possa ser usada (como tem sido) ou para minar ou para reforçar ambas as posições conservadora e radical. É desta maneira que podemos tomar o mesmo *enunciado*, atribuindo-lhe *enunciações* diferentes. Isso pode ser observado e convive de maneira muito clara no conto, permeando sempre as indagações do protagonista que busca as respostas. Mikhail Bakhtin define *enunciação* de uma forma que ilustra eficazmente as apropriações dos discursos pelo personagem central desse conto.

> (...) todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciação de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.[13]

Em constante diálogo com os pais e sem haver formado ainda sua própria *enunciação* sobre os questionamentos que surgem do contraste

---

[12] Cf. HUTCHEON. *Teoria e política da ironia*.

[13] BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*, p. 86.

entre seu pai biológico (chamado de pai número um ou pai primeiro pelo menino) e o padrasto (pai número dois ou pai segundo) ele avalia os enunciados que escuta de ambas as partes e constrói, paralelamente, sua apropriação do discurso sobre o momento político da época, dando a conhecer que seus pais são para ele a parte mais expressiva deste contraste. Há, sobre tudo, um grifo irônico na escrita do texto que permite reconhecer que o processo pelo qual o menino dá significação a estes pais os contempla através de uma forma *relacional* – expressas pelas perguntas sobre as relações estabelecidas por eles com ele mesmo, com a figura materna, com o núcleo familiar ou com a sociedade; *inclusivo* – claramente proposto pelas inúmeras afirmações e esclarecimentos nos quais o próprio personagem se perde na tentativa de incluir os dois pais, recorrendo a outros termos que a simples enumeração não resolve; e *diferencial* – os contrastes que estes estabelecem em sua vida. Esta é forma pela qual, segundo Hutcheon, podemos captar o significado irônico. Mediante a ironia o menino pode atribuir significação a ambos discursos e construir um sentido sobre as realidades dos dois pais que o cercam com seus prós e contras, julgando-se e avaliando-se mutuamente na narração. Se afetivamente o impulso do personagem central o leva ao pai biológico, sua incômoda situação econômica limita a relação de ambos. Por outro lado, a ostentação do padrasto o constrange.

Se a figura paterna se delineia como o principal foco de atenção do protagonista do conto, é impossível não recorrer à abordagem psicanalítica, pela importância que esta teoria concede ao pai. Há um conceito lacaniano que busca avaliar a *posição degradada* deste *pai real* definido no dicionário de psicanálise como o pai da realidade familiar

> (...) que possui suas particularidades, suas opções, mas também suas próprias dificuldades. Seu verdadeiro lugar dentro da família é variável, tanto em função da civilização, que nem sempre lhe deixa liberdade para agir, como em função de sua história singular, que não deixa de ter impasses ou inibições. Ora, poderia parecer que é deste pai que se espera muito (...) [14]

Se a *família* pode ser apontada como um personagem de suma importância, o lugar do protagonista (ainda uma criança) tem então

[14] CHEMANA. *Dicionário de Psicanálise*.

destaque e é a partir dele (esse menino cujo nome e cuja idade se ignoram) que o enredo se constrói, sendo este enredo, por sua vez, a construção do próprio personagem. A psicanalista Andréa Hortélio Fernandes, em seu texto *Trauma e estrutura familiar* enfoca o tema da *família* através de uma perspectiva lacaniana que pode auxiliar a compreensão do caminho percorrido pela autora neste conto. A teoria lacaniana, segundo Hortélio, postula alguns pontos que ilustram a situação apresentada. Lacan também reconhece na família um papel primordial na educação infantil. É o cenário para que a situação edípica, fundamental na teoria psicanalítica porque é através dela que o sujeito aceita a interdição do incesto e pode ser inserido na cultura, instale a sua dimensão estrutural, não mais personalizando os elementos que a compõem, senão reconhecendo diferentes funções:

> Lacan retomará a questão deixada por Freud e tratará a castração como sendo a não complementaridade entre os sexos, o que leva a afirmar que não há relação sexual. Isso fará com que ele tome o complexo de Édipo na sua dimensão estrutural. Nesta perspectiva, o complexo de Édipo será tomado como uma estrutura na qual os quatro elementos (o falo, a mãe, o pai e a criança) interagem entre si, a partir das relações que cada um mantém com as três formas possíveis de falta de objeto.[15]

Essa importante mudança feita por Lacan da teoria psicanalítica diz respeito ao complexo de Édipo, que continua sendo cerne de sua teoria (como em Freud), porém sua leitura deste conceito psicanalítico se pauta na função dos elementos que o compõem – o falo, a mãe, o pai, a criança e suas relações. As indagações do personagem sobre sua própria existência, seu lugar no desejo daqueles que compõem sua estrutura familiar, a relação de sua mãe com seu pai biológico e com seu padrasto parecem expressar um desejo por situar todos os elementos desta estrutura complexa na qual se transformou sua família. Isso incute no personagem uma necessidade de contrastar as várias referências dele próprio, num impulso que o leva a problematizar sua constelação familiar e pensá-la também em um âmbito mais amplo, isto é, o lugar de seus pais na sociedade. Indagações do tipo:

---

[15] HORTÉLIO. Trauma e estrutura familiar, p. 318.

> (…) Pero ¿quiénes serían los dueños de las máquinas, eh? ¿Quién era el dueño de ésta, por ejemplo? ¿Su padre? ¿La empresa? ¿La sociedad? ¿Una sociedad determinada o toda la sociedad? ¿Su padre número uno también era un poquito dueño de esta máquina? ¿Dueño de uno de los botoncitos, de uno sólo, quizá? ¿La maquinita se repartía en partes proporcionales a qué? ¿A la estatura de los hombres? ¿A sus acciones en la compañía? ¿Al número de hijos que tuvieran?[16]

Os ecos da teoria psicanalítica presentes no conto vão se potencializando em enunciações do menino protagonista. Hortélio, em seu texto, ressalta que indagações deste tipo nas crianças costumam auto referir-se também, e questionam sobre seu futuro.

No texto mesmo:

> Ese hombre es un intelectual – había dicho su padre segundo, una vez, despectivamente. De la guerra había surgido un sentimiento de seguridad para unos y un sentimiento de inseguridad para otros, y muchas cosas habían cambiado de signo. Era difícil saber cómo fueron antes.
> – ¿Tú eres un intelectual? – le preguntó luego a su padre número uno.
> – No – respondió él –. Soy un periodista. Es decir: alguien que recibe un sueldo por escribir cosas que no piensa en diarios que son financiados por empresas privadas, para que uno diga lo que ellas quieren. O sea, soy un obrero de la pluma – dijo, con ironía jocosa – Un esclavo.
> – ¿Por qué las empresas no las dicen por sí mismas?
> – No les gusta comprometerse. Prefieren pagarle a uno para que diga lo que ellas quieren que la gente crea. Muy complicado, hijo.

---

[16] PERI ROSSI. *La tarde del dinosaurio*, p. 93.
[(…) Mas, quem seriam os donos das máquinas, heim? Quem era o dono desta, por exemplo? Seu pai? A empresa? A sociedade? Uma sociedade determinada ou toda a sociedade? Seu pai número um também era um pouquinho dono desta máquina? Dono de um dos botõezinhos, de um só, talvez? A maquininha se repartia em partes proporcionais a que? À estatura dos homens? A suas ações na companhia? Ao número de filhos que tivessem?]

> Nunca había visto la firma de su padre en el diario.
> – ¿No quieres comprometerte tú tampoco?
> – Bueno, por un lado no me gustaría firmar cosas que no pienso, y por otro, las empresas prefieren que las cosas salgan sin firma. Como si fuera el pensamiento general, el que dicta el sentido común y la historia.
> A él no le gustaba el asunto. Prefería la época en que su padre era un desocupado. (…)[17]

O protagonista se divide entre os enunciados dos pais que representam modos de ser e existir contrastantes. Como já mencionado, sua enunciação se constrói a partir do discurso de um pai sobre o outro e vice-versa. O que não podemos deixar de enfatizar é que esses dois pais representam modelos e crenças contrárias e o trecho selecionado acima começa exatamente da afirmação depreciativa do padrasto de que o pai é um intelectual, o que indica que para o padrasto, ser um intelectual é algo negativo ou menor. O fato é que nenhum dos pais poderia referir-se ao outro senão julgando-se mutuamente. O contexto da ditadura uruguaia está elidido no texto, referindo-se ao que o protagonista denomina *guerra*[18] e as inseguranças (ou desilusões) representadas por seu pai

---

[17] PERI ROSSI. *La tarde del dinosaurio,* p. 84-85.
(Esse homem é um intelectual – havia dito seu pai segundo, uma vez, depreciativamente. Da guerra havia surgido um sentimento de segurança para uns e um sentimento de insegurança para outros, e muitas coisas tinham mudado de signo. Era difícil saber como foram antes. – Você é um intelectual? – perguntou depois a seu pai número um. – Não –respondeu ele –. Sou um jornalista. Quer dizer: alguém que recebe um salário por escrever coisas que não pensa em diários que são financiados por empresas privadas, para que a gente diga o que elas querem. Ou seja, sou um operário da caneta – disse, com ironia jocosa – Um escravo.– Por que as empresas não as dizem por si mesmas? – Não gostam de se comprometer. Preferem pagar alguém para dizer o que elas querem que as pessoas acreditem. Muito complicado, filho. Nunca tinha visto a assinatura de seu pai no diário. – Você também não quer se comprometer? – Bom, por um lado não gostaria de assinar coisas que não penso, e por outro, as empresas preferem que as coisas saiam sem assinatura. Como se fosse o pensamento geral, o que dita o sentido comum e a história. Ele não gostava deste assunto. Preferia a época em que seu pai era um desocupado.)

[18] Sobre a situação política do Uruguai, escreve Isabel Quintana (livre tradução): "Através desta narrativa se expressa a comoção mais vasta que a sociedade uruguaia vivera especialmente a partir da crise econômica e social em 1968 e que haveria de

número um vs. o poder social e econômico encarnado por seu pai número dois. O diálogo evidencia a manipulação dos meios de comunicação e a exploração da classe trabalhadora (o pai se intitula "obrero de la pluma" e o termo "obrero" em espanhol se refere exatamente à classe trabalhadora). Entretanto, se o termo intelectual é negativo para o padrasto, o termo "obrero" (operário) deve mostrar-se como positivo, afinal é a força de trabalho que nutre o capital de uma empresa. A palavra "obrero" cunhou importância neste contexto também na medida que simbolizava um emblema da militância política da qual o pai biológico do menino havia feito parte. Outro ponto que nos chama atenção se refere à ausência de assinatura questionada pelo menino, porque o princípio de pseudo-neutralidade ao qual se refere o jornalista seu pai incide também sobre o seu trabalho. Se o que as empresas querem é manipular o pensamento comum através da ausência de autoria e seu pai se propõe a escrever o que não pensa, isso significa que ele tampouco se compromete. O diálogo culmina postulando a questão do senso comum e da história, de como se forma o que se pode conhecer como pensamento hegemônico da sociedade, acrescentando mais uma contradição: o menino alega preferir a época em que seu pai era um desocupado (não exercia esta função menor a que se referiram o padrasto e o pai) apesar da dificuldade de formular seu próprio discurso sobre a realidade do passado.

Ao referir-se à posição privilegiada do padrasto, uma vez mais os discursos antagônicos se sobrepõem:

> Su padre lo había llevado una vez a su oficina. No su primer padre, sino el otro. Éste. Tenía una oficina toda para él. Parece que no se trataba de un empleado cualquiera, sino de un patrón o algo así. Daba órdenes por un dictáfono y le mostraba la oficina como si toda fuera suya, como si él mismo, con gran esfuerzo, hubiera colocado piedra sobre

---

gerar distintas respostas da sociedade, o estado e a cultura. A questão se agrava mais com advento da ditadura militar (1973-1985) a partir da qual muitos escritores se exilam ou são encarcerados. A vida cultural se aniquila através de distintas medidas como o fechamento das publicações dissidentes, a censura, a interrupção da entrada de livros estrangeiros e a destituição de docentes universitários e secundários. Nesta situação, comenta Hugo Verani, a guerrilha urbana por parte dos tupamaros e a violência institucional com a supressão das liberdades civis e a repressão militar são os fatos mais definidores do período." Cf. QUINTANA*Figuras de la experiencia en el fin de siglo*.

> piedra, ladrillo sobre ladrillo, la cal y la masa necesaria. A lo mejor sólo era un empleado de alta jerarquía (y a veces aquellos que sólo podían conformarse con mandar a un simple portero) actuaban como si la empresa fuera su empresa, y todos los demás empleados, sus sirvientes, súbditos o vasallos. No tenían sentido de clase.
> – Es que no tienen sentido de clase – le dijo su padre. El primero.[19]

Como interpretar a possibilidade de um empregado de alta hierarquia construindo (não como um engenheiro, mas como pedreiro) o próprio escritório onde trabalha senão através da ironia, que permite relacionar os trechos anteriores e descobrir um atrito inerente ao texto de Cristina Peri Rossi. Como pensar lado a lado duas funções tão distantes dentro de uma empresa (a força braçal e seu comando) e tão juntamente como simplesmente operários. Voltemos a Bakhtin:

> O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideologema. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideologema, o discurso se torna objeto de representação no romance (...) A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação da sua posição ideológica, de sua palavra.[20]

---

[19] PERI ROSSI. *La tarde del dinosaurio*, p. 82.
(Seu pai o havia levado uma vez ao seu escritório. Não seu primeiro pai, mas o outro. Este. Tinha um escritório todo para ele. Parece que não se tratava de um empregado qualquer, mas de um patrão ou algo assim. Dava ordens por um microfone e lhe mostrava o escritório como se todo fosse seu, como se ele mesmo, com grande esforço, tivesse colocado pedra sobre pedra, tijolo sobre tijolo, a cal e a massa necessária. Talvez fosse só um empregado de alta hierarquia (e às vezes aqueles que só podiam conformar-se com mandar a um simples porteiro) atuavam como se a empresa fosse sua empresa, e todos os demais empregados, seus serventes, súditos ou vassalos. Não tinham sentido de classe. – É que não têm sentido de classe – lhe disse seu pai. O primeiro.)
[20] BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*, 135.

A *ironia* se revela, relacionando os trechos anteriores, como Linda Hutcheon afirma, pela oscilação entre o dito e o não dito. No entanto, a importância está, necessariamente, não nestes dois pólos (dito X não dito) e sim no movimento perceptual, na possibilidade de incluir e na criação de uma imagem que não seja uma simples combinação, mas algo diferente (caráter diferencial). O irônico, conforme Hutcheon, não só pretende ser decodificado como um sentido que inclui outro como também o fato em si de querer preservar esta estrutura que venda e desvenda, mostra e esconde.

O título do conto "*La tarde del dinosaurio*" parece-nos referir-se exatamente à possibilidade de combinar o anterior e o posterior – a mítica imagem originária com a apocalíptica – que se revela no delírio do protagonista. A fusão dos pais, da esquerda e da direita, da infância que teve e do adulto que será, produzem aquilo que no texto se revela

> En sus sueños siempre aparecía un dinosaurio emergiendo de las aguas, (...) Emerge con ingenuidad e inocencia, sin sensación de culpa. (…) Lo esperaba en sueños como a un antepasado solemne pero anacrónico. Como a un loco o a un exiliado, que conserva en el fondo de sus locuras un dejo de tristeza y de ternura. Se acostumbró a verlo aparecer, a nombrarlo, a caminar con él por las calles, a tenerlo por compañero y amigo. Compartió su vida cotidiana (…) Dino, un amigo particular, un pariente próximo de extraña fisonomía.[21]

O que em sua primeira aparição era monstruoso e indesejado termina processualmente como algo familiar, afetuoso, confidencial. Não seria este delírio a metáfora da própria interlocução que o personagem instaura com os pais, um processo ao que inicialmente era impossível atribuir significação, mas que mais tarde encontra no antagonismo e na

---

[21] PERI ROSSI. *La tarde del dinosaurio*, p. 99-100.
(Em seus sonhos sempre aparecia um dinossauro emergindo das águas, (...) Emerge com ingenuidade e inocência, sem sensação de culpa. (…) O esperava em sonhos como a um antepassado solene mas anacrônico. Como a um louco ou a um exilado, que conserva no fundo de suas loucuras um tom de tristeza e de ternura. Acostumou-se a vê-lo aparecer, a nomeá-lo, a caminhar com ele pelas ruas, a tê-lo por companheiro e amigo. Compartilhou sua vida cotidiana (…) Dino, um amigo particular, um parente próximo de estranha fisionomia.)

combinação de elementos refutados e repelidos um significado ao qual deveria compreender e construir seu próprio discurso. Seu discurso se propõe exatamente em fazer com que as distorções e deformidades do que escuta dos dois pais se tornem familiares, aceitar-se membro desta relação que depende do afeto de um e do dinheiro do outro:

> – Me gustaría mucho saber quién hubiera sido yo si no hubiera sido yo – proclamó el niño.
> El padre lo miró un momento, intrigado. (…)
> – Creo que hubiera sido otro – contestó el niño, al final.
> – Exactamente – dijo su padre.
> – De modo que, en realidad, soy cualquiera – continuó el niño – O puedo intentar ser el que soy. Pero es difícil ser quien se es si se sabe que pudo ser cualquier otro. [22]

A conclusão do conto contempla estas diferentes ordens anteriormente mencionadas. O enunciado é simples, uma única frase, um grito: "!Papá!"

Ironicamente, este é o único momento em que o personagem não esclarece a qual dos dois pais se refere, porque não se refere a um deles propriamente, mas a fusão que os dois proporcionam na formação de sua enunciação que pede socorro e proteção e assume sua fragilidade frente ao exercício de proferir sua própria enunciação e conseguir reconhecer-se como sujeito (em lugar de querer ser outro) aceitar o outro que a enunciação da própria consciência cria em cada ser de linguagem.

Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

CHEMANA, Roland (Org). *Dicionário de Psicanálise*. Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas; 1995.

---

[22] PERI ROSSI. *La tarde del dinosaurio*, p. 102-103.
(– Eu gostaria muito de saber quem teria sido eu se não fosse eu – proclamou o menino. O pai o olhou por um momento, intrigado. (...) – Creio que teria sido outro – respondeu o menino, ao final. – Exatamente – disse seu pai. – De modo que, na realidade, sou qualquer – continuou o menino. Ou posso tentar ser o que sou. Mas é difícil ser quem se é se é sabido que pude ser qualquer outro.)

HORTÉLIO, Andréa. Trauma e estrutura familiar. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. IV, n. 2, p. 313-328, set. 2004.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2000.

LISPECTOR, Clarice. *Lazos de familia*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Montesinos, 1988.

PERI ROSSI, Cristina. *La tarde del dinosaurio.* Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1976.

QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora; 2001.

RAVETTI, Graciela. Narrativa feminina latino-americana de final de milênio. In: _____. *Lugares críticos*. BH: Orobó Edições FALE/UFMG, 1998.

A narração da morte em Machado de Assis e António Lobo Antunes

Janine Resende Rocha
UFMG

Este trabalho estuda, comparativamente, as perspectivas de uma narração realizada de dentro da morte nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e *A ordem natural das coisas* (1992), de António Lobo Antunes. Pretendemos observar notas da modernidade literária ainda que a partir de um *topos* bastante antigo na história da literatura: o discurso da morte. Vale pensar, por exemplo, que Luciano de Samósata, já no segundo século da era cristã, escreveu os *diálogos dos mortos*, influenciando o legado da modernidade literária, em uma lista que inclui, só para citar alguns, Cervantes, Sterne, Dostoievski, Flaubert e Machado de Assis. O que caracterizaria, então, a negatividade de romances exemplares dessa modernidade como *Enquanto agonizo* (1930), de William Faulkner, *Memórias póstumas* e em grande parte da obra de Lobo Antunes? Em alguma medida, tentaremos responder a esse questionamento; apesar de nossa análise se limitar a dois romances, *Memórias Póstumas* e *A ordem natural das coisas*, teremos circunscrito pouco mais de um século de intervalo.

Se em Machado de Assis, o propósito memorialístico já é advertido pelo título – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no romance de Lobo Antunes a inserção da memória ocorre por vias extremamente enviesadas. Confundida com outras temporalidades e vozes, almeja, muitas vezes, a origem, cujo acesso inexiste, pois, nesse romance, a orfandade apresenta-se inerente ao ser humano. Quanto à veemente diferença entre os autores sobre o tema da origem, basta ter em vista o terceiro capítulo das *Memórias Póstumas*, intitulado "Genealogia", e a condição de alguns personagens de Antunes como o marido da Iolanda e sua mãe Julieta.

O romance de Antunes define-se a partir de uma indistinção temporal, isto é, passado e futuro se acomodam num presente ininterrupto, como pode ser visto através da esterilidade da memória, uma vez que a ela não é dado revelar o passado. O trecho a seguir ilustra esta confluência temporal:

> Tudo isso se passou há muito tempo porque tudo se passou há muito tempo mesmo o que acaba de acontecer agora e que foi ter dado corda à grafonola para ouvir uma ária da Bohème e achar-me sentada na cadeira de balouço com o morro de Monsanto em frente e o verde das árvores azulado pela refração da distância como na época em que o meu pai ali combateu em mil novecentos e dezenove durante a revolução monárquica.[1] [fala de Julieta]

Mecanismo semelhante parece ser também o da morte, pois a distinção entre o plano dos vivos e o dos mortos é borrada: cadáveres estão sempre à mostra, personagens falecidos voltam a ser requisitados ou, até mesmo, "revividos", como exemplificam os trechos: "O meu pai veio bater-me com o cinto e foi-se embora, e eu não me importei porque ele já estava morto."[2] e "o meu marido morto veio do quarto de banho, com uma das bochechas coberta de sabão de barba e a navalha em riste".[3] Personagens falecidos são lembrados como se vivos estivessem, deixando dúvidas sobre a integridade mental do personagem que assim lembra ou sobre a ocorrência desta morte, e personagens vivos são caracterizados referenciando o universo dos mortos, como reiteram as falas sobre Iolanda ou como mostram trechos esparsos, por exemplo: "o Senhor Esteves de quem sinto ciúmes mesmo hoje, ciúmes daquele destroço, daquele cadáver, daquele cágado";[4] "notei que as minhas narinas se haviam afilado como as dos cadáveres nos esquifes";[5] "deixei-o ali à espera, já defunto, mais defunto do que se lhe esmagasse a cabeça com um tijolo, ou um pedaço de tronco, ou um calhau".[6]

Tal aproximação parece representar uma coerência radical para a economia do romance, já que se a morte acontecesse em sua plenitude, ou, em outras palavras, se, como manda o senso comum, a morte implicasse a passagem definitiva para outro lugar e a impossibilidade, portanto, de contato com os vivos, haveria a sugestão de uma medida segura para se contabilizar a temporalidade de um certo passado, quando

---

[1] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 231.
[2] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 234-235.
[3] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 240.
[4] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 172.
[5] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 241.
[6] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 271.

se convivia com os mortos. Nesse sentido, vale lembrar um dos trechos mais dramáticos do romance, quando Julieta finalmente conhece o seu pai biológico, ainda que se recuse a admiti-lo como tal. É esse o contexto da citação a seguir, a propósito do que nos interessa destacar neste momento: "[...] e o cadáver da raposa, o cadáver da minha avó, os cadáveres dos meus irmãos empestavam Benfica, empestavam o bairro, empestavam Monsanto, e o sino da igreja, e a palmeira que não havia, e a Rua Cláudio Nunes, e a Amadora, e o céu, [...]".[7] Observamos, então, uma morte que não se dissipa, fazendo-se sempre presente seja em razão de um estado de carência ou uma afetividade que, por ventura, a cercam, seja quanto a sua materialidade.

Há no romance de Lobo Antunes uma cumplicidade com a morte e com elementos a ela relacionados, o que resulta na negação da transcendência, do sagrado e do ritual. Esses elementos, como "cemitério abandonado", "vozes dos mortos", "jazigos destroçados", "serafins e os Cristos de gesso que me ameaçavam com as mãos quebradas",[8] ajudam na composição da tônica do livro: inevitavelmente, mesmo que mudem os narradores, a ruína, o sombrio e o desterro perduram do início ao fim da narrativa. Inexistem referências que aproximem a perspectiva do livro à clave da morte cara ao senso comum; assim, o pesar, o sofrimento decorrente da perda de um ente querido ou o medo da morte não são elaborados. Embora sob o risco de se perder entre os fusos culturais, pois a situação descrita se passa em Moçambique, o exemplo a seguir, narrado por Oliveira, pai de Iolanda, cujo narratário é a própria, pode ser uma boa inferência disso: "Nunca mais voei sob a terra porque conheci a tua mãe num domingo, em novembro, num velório de pobres, a beber martíni em torno de um caixão numa vivendinha da ilha, o falecido de mãos na barriga com uma rosa nos dedos e a gente em torno [...]. Casei uma semana depois com a filha do cadáver [...]".[9] A morte chega a ser quase desejada – vide a fala de D. Orquídea, uma das narradoras: "Apesar de tudo sempre consola pensar que temos de morrer de qualquer coisa, não é?",[10] ou mesmo provocada – vide as mortes voluntárias e, mesmo nesta circunstância, muito serenas, de Jorge e Julieta. Frisamos, contudo,

[7] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 270.

[8] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 09 (toda a enumeração).

[9] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 81.

[10] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 90.

que tanta afeição à morte não inspira quaisquer formulações condizentes com alguma expectativa de descanso das mazelas terrenas; assim como à vida não se destinam lamentações, e isso, junto a tanto infortúnio e penúria, é realmente notável. Dessa maneira, em meio à condição de falta inerente às personagens, observa-se a recusa ao pensamento do interior contraposta à valoração do exercício lingüístico, vivenciado em todo o seu potencial de força, acúmulo e ritmo, caminho para a experiência do "Fora" blanchotiano ou do ponto neutro, tal a definição do apagamento do "eu", que, segundo a proposição teórica de Maurice Blanchot, corresponde a um dos traços nevrálgicos do cânone moderno.

Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador, ao escrever suas próprias memórias, ilumina o lugar da primeira pessoa. Ainda que exilado do mundo dos vivos, não tem o exílio de si, reforçando suas marcas pessoais ao longo da narrativa e lembrando, com entusiasmo, que a sua enunciação parte bem de dentro de si, como atesta esta declaração do "defunto autor": "[...] em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente".[11] Mesmo que o tom das memórias não seja o da auto-complacência, mesmo que não haja nem um objetivo catártico aparente nem o pacto com o leitor sobre a sinceridade da matéria a ser narrada – apesar de Cubas, enquanto defunto, negar a farsa –, contrariando os preceitos do gênero memorialístico, não vemos configurada a "exterioridade" blanchotiana, já que ela pressupõe um desinteresse pelo "eu" hiperbólico. É importante não confundir a esfera do autor empírico com a do Brás Cubas. A partir da identidade do autor fictício, apenas avaliamos uma escrita *post mortem* como se a sua execução se realizasse nesse contexto, deixando de lado as sombras do autor empírico e as questões a ele pertinentes.

Depois da "pista" encontrada no título do romance, a inusitada dedicatória das *Memórias Póstumas* reforça para o leitor a condição de defunto do "autor". Delineia-se aí uma diferença em relação ao romance de Lobo Antunes aqui estudado. Se no romance machadiano a narração é anunciada pelo defunto de dentro da morte já concretizada, atraindo, através da memória, o trajeto de uma existência pregressa, em *A ordem natural das coisas*, a narração da morte pelo personagem que irá falecer cessa no instante da sua morte. Como não há narração para além do túmulo, não há interferência da morte no estilo dos narradores; pode-

[11] ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 188.

se aventar, no máximo, interferência do estar morrendo ou, para usar a expressão de Maria Antônia, do "entrar na morte".[12] Para a escrita de Brás Cubas, como ele adverte no primeiro parágrafo do capítulo inaugural "[...] eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor [...]",[13] torna-se fulcral a sua condição por razões que podem ser resumidas em dois pontos: ele só escreve porque está morto e o seu estilo é devedor de tal condição.

Além da "pachorra"[14] ou, em outras palavras, do método "sem gravata nem suspensórios",[15] realçamos outros matizes basilares do estilo de Cubas. Segundo ele assume no prólogo: "Trata-se na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia".[16] Esse trecho é oportuno por acrescentar tais matizes e lembrar a tradição literária convocada no romance, cujas referências explícitas ou não ao longo das suas páginas são congruentes com uma verdadeira biblioteca de leituras. Em meio a tantas menções intertextuais, nosso autor pretende que seu "escrito" *post mortem* resulte tanto elegante e inovador quanto franco.

Como em *A ordem natural das coisas*, nas *Memórias Póstumas*, a morte não abraça o transcendente. Contudo, o romance machadiano confirma outros elementos próximos ao senso comum, distanciando-se do romance de Lobo Antunes, que os nega. Essa diferença é clara; basta considerar as mortes que não sejam a do próprio narrador, às quais Cubas imprime a distinção do espetacular. No caso do falecimento dos genitores de Cubas, por exemplo, há a caracterização que obedece às normas habituais em relação ao decoro provocado pela morte. Na seqüência desses falecimentos, Cubas é consumido pela "volúpia do aborrecimento", reflexo do tempo que ele precisa para superar o luto, afastando-se do convívio social. Se a propósito da morte materna, Cubas revela uma densa carga de tristeza e de sentimentos peculiares ao óbito de um ente tão próximo e querido, ocupando-se de questões vinculadas

---

[12] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 259.

[13] ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 15.

[14] ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 19.

[15] ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 30.

[16] ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 13.

ao "abismo do Inexplicável"[17] – maneira como o próprio Cubas classifica o estímulo para os pensamentos que lhe surgem depois da morte da mãe –, a propósito da morte paterna, Cubas descreve detalhadamente as formalidades do cerimonial típico a este momento. A magnitude desses protocolos deixaria tontos os narradores de Lobo Antunes, cuja incondicional desafetação dos sentimentos quando encontram a morte, mesmo que a de um ente querido, seria impensável para um Cubas capaz até de brigar com a irmã e o cunhado pelos bens do pai, num retrato usual de processos de inventário.

A relação entre tempo e morte, também configurada em Lobo Antunes, apresenta-se nas *Memórias Póstumas*. Nesse romance, como mencionado quanto à tentativa de reconstituir o passado pela memória, há uma movimentação do tempo muito bem definida, sugerida desde o título pela palavra "póstumas". Outro exemplo da simultaneidade das referências ao tempo e à morte pode ser visto no trecho:

> A dor suspendeu por um pouco as tenazes; um sorriso alumiou o rosto da enferma, sobre o qual a morte batia a asa eterna. Era menos um rosto do que uma caveira: a beleza passara, como um dia brilhante; restavam os ossos, que não emagrecem nunca. Mal poderia conhecê-la; havia oito ou nove anos que não nos víamos.[18]

Vemos a personificação do tempo, figurado no rosto da personagem, que é a mãe de Cubas, às vésperas da sua morte. Tem-se, assim, a passagem do tempo registrada na extinção da beleza de épocas menos senis e na corrosão da carne. Além da menção literal à morte, notamos sua presença na "caveira" que resulta dessa corrosão, um dos símbolos fúnebres mais expressivos, comprovando que a passagem do tempo é fatal. No destaque a ser lido, tal constatação se repete, mas com mais ênfase na liquidez do tempo:

> Usualmente, quando eu perdia o sono, o bater da pêndula fazia-me muito mal; esse tique-taque soturno, vagaroso e seco, parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida. Imaginava então um velho diabo, sentado

[17] ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 60.

[18] ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 59.

> entre dois sacos, o da vida e da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte [...].[19]

Ao formular que a vida é ameaçada na medida em que o tempo avança, sublinhamos em Cubas um sentimento temerário quanto à morte. Notamos, portanto, que, em Machado, a percepção do tempo é bem diferente das marcas temporais em Lobo Antunes, já que ela formaliza os conceitos de presente, passado e futuro. Essa conclusão é importante para a caracterização da morte machadiana: contrariando o que vimos em Lobo Antunes, ela mostra-se definitiva, ou seja, há contornos precisos entre as instâncias da vida e da morte, que permitem conhecer a morte como acabada ou realizada de fato.

Curioso perceber que o vigor do medo de Cubas não perdura até o momento da sua morte, pois, quando ela ocorre, não há mais seu resquício. Vejamos:

> Agora, quero morrer tranqüilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro. Juro-lhe que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa. A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma.[20]

A partir desse trecho, é fácil notar que as denotações da narração da morte de pessoas próximas e da morte própria não são as mesmas. O "entrar na morte" protagonizado por Cubas é sereno e bem humorado, integrando-o à natureza das ondas, até transformar-se de planta a "coisa nenhuma". Já que a morte reduz Cubas aos estados vegetal e mineral, como pensar o estatuto desse sujeito "defunto autor", agente de um pretenso resgate memorialístico, se ele é "coisa nenhuma"? Caso esse questionamento seja legítimo, vê-se constituir um paradoxo irresolúvel. No entanto, parece mais acertado pensar que a aproximação

---

[19] ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 97 (grifos nossos).

[20] ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 16.

do corpo a "planta", "pedra", "lodo" e "coisa nenhuma" aponta para uma aproximação à maneira das comparações, desenvolvendo, através da enumeração paratática, a progressiva insignificância e imobilidade a que obriga o seu corpo.

A naturalidade de Cubas ao narrar sua morte repete-se como uma constante em Lobo Antunes, quando Jorge, Julieta e Maria Antônia relatam as respectivas mortes. Entre as mortes de Jorge e Julieta é patente um paralelismo, plausível em razão de a morte dela ser posterior a dele e do afeto e saudade que ela guardava do irmão. No caso de Maria Antônia, encontramos uma narração da morte mais ousada, pois a sua metamorfose em árvore parece ser literal. Na narração dos quatro personagens observamos que ultrapassar o limite da vida significa sobrepesar a construção lingüística.

Os dois trechos a seguir correspondem, respectivamente, às mortes de Jorge e Julieta:

> Ao poente o clarim do quartel tocou para o Rancho e eu pensei Tenho fome. Pensei Talvez me fizesse bem comer antes de atravessar a fronteira, mas pensei Não tem importância, é uma questão de minutos, como do outro lado assim que lá chegar. Já não havia pescadores, já não havia gaivotas, abrigadas sob o arco da ponte, apenas o cego, os cães a ladrarem, saudosos das tripas dos polvos, e os candeeiros acesos de Tavira (mas não era Tavira, posso jurar-te que era uma cidade inventada) cavavam as fachadas [...]. Apenas os cães, o cego e eu, a lua despontando do mar e o ruído das vagas, até que o negrume engoliu o cego e os cães, e ao deixar de ver o caixote em que me acocorava levantei-me, compus o dólmã e caminhei para as ondas. Ainda hesitei em descalçar os sapatos que me dificultavam a marcha sobre a água, mas não se me afigurou sensato desembarcar em peúgas num País desconhecido: suponho que concordas, Margarida, que os meus pais não haveriam de gostar.[21]
>
> De forma que comecei a caminhar para Venda Nova, alheia às pessoas que se cruzavam comigo e se voltavam para me fitar, a valsa perdeu-se atrás de mim, um bêbado

[21] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 188.

> de smoking e chapéu alto resmungou uma frase que não entendi, e ao atingir os prédios da Amadora enegrecera de tal modo que até a minha sombra se sumiu. Porém havia janelas iluminadas e a chuvinha de outubro ascendendo no escuro. As trevas impediam-me de distinguir os barcos, impediam-me de distinguir o salva-vidas, as traineiras, as grazinas, as dunas, a ponte romana e a esplanada de Tavira, impediam-me as arvéolas nos penedos, os cestos de pescado, o sol nas ondas e os caranguejos da vazante, impediam-me de distinguir o meu irmão Jorge sorrindo à minha espera, mas não valia a pena chamá-lo por já me achar perto dele, por me achar perto do mar.[22]

Em ambas, há a figuração da morte como se fosse um fluxo contínuo que desembocasse num lugar, cuja existência parece certa aos narradores. Trata-se de perceber que a materialidade desse lugar é incompatível com a afirmação do etéreo, inviabilizando qualquer caminho rumo a uma vida espiritual. Se nas *Memórias Póstumas*, estar na sepultura implica retornar ao prosaico e unir as pontas da vida, como tenta fazer o casmurro Bentinho, nas falas anteriores, observamos que "atravessar a fronteira", embora aparente ser simples, implica cessar o ato de narrar, sugerindo que a morte seja uma experiência das sensações ou até uma experiência estética, radicalizada, como se verá a seguir, na morte de Maria Antônia. Assim, a morte seria intransmissível enquanto sensação, mas auferível enquanto efeito estético:

> COMO caem as árvores eu caio e caindo caio como as folhas e as sombras caem devagar e leves e ouço-os chorar e falar comigo e não posso responder enquanto caio porque se respondesse que diria senão que me abato como se abateram outrora o meu pai a minha mãe o meu marido de repente calados e imóveis e assim brancos como a luz nesta casa tão branca sobre os móveis brancos os espelhos devolvem o silêncio e as lágrimas deles e amanhã subirão comigo lá acima e sem palavras para além das do padre voltarão o meu rosto na direção do sol[23].

---

[22] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 278-279.

[23] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p. 272.

A narração de Maria Antônia reforça o silêncio a que aludimos anteriormente, revelando que a morte é lacônica, ao constatar, nesse momento, só poder dizer "me abato". Uma diferença interessante entre a morte de Maria Antônia e a dos outros dois narradores diz respeito à cor invocada por eles. Maria Antônia parece se submeter a uma luminosidade inviável para estes personagens, que referenciam a negritude no instante da morte. Além disso, observamos que a menção a circunstâncias externas define outra diferença. A atmosfera escura entrevista por Jorge e Julieta contrasta com focos de luz advindos de "candeeiros", "lua", "janelas iluminadas", articuladores do cenário do lado de fora à morte – também noticiado através da "orquestra da morte" na narração de Cubas –, inexistente na narração auto-centrada da Maria Antônia.

Em *A ordem natural das coisas*, são narradas as mortes de Jorge, Julieta e Maria Antônia. Porém, Iolanda, ainda que seja apresentada por todos os narradores e por ela mesma como se fosse uma personagem viva, corrobora a caracterização da morte no romance. Nesse caso, a morte está presente na vida, configurando um sentido contrário ao definido nas *Memórias Póstumas*. Tem-se, assim, segundo as palavras de Blanchot, a "[...] irrealização da vida e a irrealidade do 'Eu morro'"[24]. Para essa configuração, é central a imagem das "pétalas pisadas", cunhada pelo marido dela. Da mesma maneira que, no romance de Lobo Antunes, a morte não desfaz o vínculo com a vida, a vida de Iolanda é "embalsamada no odor de crisântemos"[25].

Referências bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. *A ordem natural das coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 24. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

BLANCHOT, Maurice. Olhares de além-túmulo. In: _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 236-246.

[24] BLANCHOT. Olhares de além-túmulo, p. 245.

[25] ANTUNES. *A ordem natural das coisas*, p.74.

A ficção do espaço ou o espaço da ficção em *O Processo*, de Franz Kafka

Janine Resende Rocha
UFMG

> Não brinco em serviço. Você me pediu para fazer o mesmo percurso que fiz com ele há seis meses. Acontece que esse percurso depende das pessoas que encontramos no caminho. Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar.[...] Os lugares são as pessoas. Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa.
>
> *Mongólia*, Bernardo Carvalho

> Hamm: O que está acontecendo?
> Clov: Alguma coisa segue seu curso [...]
> Hamm: Não estamos começando a ...a...significar alguma coisa?
> Clov: Significar? Nós, significar! (Riso breve) Ah, essa é boa!
>
> *Fim de partida*, Samuel Beckett

Ao falar sobre a obra de Franz Kafka, no ensaio "Anotações sobre Kafka", Theodor Adorno evoca a tensão que deve haver no ato da leitura, fundamento para seu desagrado perante *frames* que inserem Kafka em ordens pré-estabelecidas, como o existencialismo, tônica da recepção kafkiana até então. Segundo a reivindicação adorniana, desde que enfatizados "os aspectos que dificultam o enquadramento",[1] a vocação interpretativa da obra teria o devido destaque. Ora, não seria tal vocação inerente ao discurso literário, sem que se façam distinções? Talvez apontando a obra kafkiana como baliza, o ponto nevrálgico seja identificar em certos autores ou obras a razão pela qual a interpretação

[1] ADORNO. Anotações sobre Kafka, 239.

coloca-se como questão meta-teórica. O que significa explicar por que determinados autores ou obras incitam uma recepção crítica mais caudalosa e diversificada, numa dimensão comparativa, quanto ao seu sistema teórico-metodológico. A complexidade da questão – seja essa a hermenêutica do texto literário – faz com que Adorno defenda posições cuja coerência parece ser ambígua. Para o filósofo,

> As criações de Kafka se protegem do erro artístico mortal que consiste em crer que a filosofia que o autor injeta na obra seja o seu teor metafísico. Se fosse assim, a obra teria nascido morta: ela se esgotaria naquilo que diz e não se desdobraria no tempo. Para se prevenir contra o curto-circuito causado pelo sentido prematuro já visado pela obra, a primeira regra é tomar tudo literalmente, sem recobrir a obra com conceitos impostos a partir de cima. A autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada. Em uma escrita que continuadamente obscurece e esconde o que quer dizer, todo enunciado determinado contrabalança a cláusula geral da indeterminação.[2]

O que o filósofo propõe como "princípio de literalidade"[3] ou o "assim é" sugere um imperativo kafkiano do não-interpretar;[4] contudo, no decorrer do referido ensaio, Adorno constitui várias atribuições semânticas à obra de Kafka, materializando o debate teórico que a obra do autor engendra. Ainda que sob a dificuldade de um texto que simula a explosão do sentido – como a querer indagar se a significação seria uma proposta cujos termos tangenciam o indeterminado, o provisório ou o antagônico[5] –, e, dessa forma, favorece o espanto e o aflitivo como efeito de leitura, é insustentável defender que tal "princípio de literalidade" não esconde um gesto interpretativo, ou, em outras palavras, que a leitura pode ser dissociada desse gesto.

---

[2] ADORNO. Anotações sobre Kafka, p. 242 (grifos nossos).

[3] ADORNO. Anotações sobre Kafka, p. 242.

[4] Resumidamente, para Adorno: "Cada frase diz: 'interprete-me'; e nenhuma frase tolera a interpretação" (ADORNO. Anotações sobre Kafka, p. 241).

[5] Quanto a esse aspecto, deve ser lembrado, como passagem exemplar, o capítulo nono, intitulado "Na catedral", de *O Processo* (1997).

Luiz Costa Lima – para quem "[...] em Kafka, caminham juntos o princípio da interpretação e o estatuto da ficção"[6] – conduz um percurso,[7] iniciado com Montaigne, passando por Kant e os primeiros românticos, Schiller, Novalis e Schlegel, com destino final em Kafka, em que se verifica o primado da subjetividade nos tempos modernos. Acompanha-se, do processo intelectual, hábil a legitimá-lo, até os questionamentos kafkianos a ele dirigidos, junto ao princípio de sua regulamentação e ao surgimento da literatura como um discurso autônomo. Apesar de essa configuração ser deflagrada apenas com os *Frühromantiker*, ela aparece contornada nos *Ensaios*, de Montaigne, originando "duas concepções, temporalmente separadas, de literatura: a proveniente do Renascimento – a literatura como parte das belas-letras – e a moderna, fundada no sujeito individual".[8] Assim, a ordem da mimesis, regida pela obediência a modelos retóricos e pela construção da identidade do eu alheia a si próprio, é substituída pela ordem do método**,** moldada a partir da formação de uma consciência individualizada.

Diante de Kafka, demolidor de qualquer terreno estável que sustente a perspectivação, não há demarcação para se questionar o ficcional, e, por exemplo, a leitura de *O Processo* não encontra alívio em um "real" mais ameno. "N' *O Processo*, a ficção básica é a do Estado de Direito. Eis, pois, uma obra ficcional que, sem se tomar por verdade, pois não afirma nenhuma, questiona as 'verdades' como ficções".[9] A concepção moderna da representação associa-se à "individualidade subjetivamente orientada"[10]. Na unicidade do sujeito assenta-se a busca pelo verdadeiro sentido do texto, visão que cadastra uma única possibilidade interpretativa correta. Porém, na escrita kafkiana, a unidade não se consolida, pois não há meios que sustentem o império semântico através do qual parte e todo fiquem bem marcados. Partindo do pressuposto de que a representação canaliza um eu autoral, não se afirma o caráter representacional na sua escrita, voltado para a objetivação da verdade. Como conseqüência, observa-se: "a instabilidade semântica que atravessa o texto kafkiano, a partir mesmo de seu enredo – [...] é a maneira pela qual se configura

---

[6] COSTA LIMA. *Limites da voz*: Kafka, p. 61.

[7] COSTA LIMA. *Limites da voz:* Kafka; COSTA LIMA. *Limites da voz*: Montaigne.

[8] COSTA LIMA. *Limites da voz*: Montaigne, Schlegel, p.17.

[9] COSTA LIMA. *Limites da voz:* Kafka, p.163.

[10] COSTA LIMA. *Limites da voz:* Kafka, p.46.

a busca de verdade pelas personagens. [...] a verdade só se mostra pelo questionamento de o que seria ela verdade, i.e., pela pergunta sobre o que por ela se revelaria".[11] A instabilidade semântica contrapõe-se à convicção de um eu preciso, congruente com uma exegese a ser validada como *a* correta.

Essa introdução apresenta, rapidamente, o estatuto do ficcional em Kafka, cuja possível correlação com o espaço, como configurado em sua obra, especialmente em *O Processo*, livro em que nos deteremos, é o princípio que este artigo pretende averiguar. A hipótese foi estimulada ao se constatar que, nos textos do autor, reiteradamente, há um espaço inacessível, seja no momento de entrada, seja no de saída, como exemplificam o romance *O castelo*, o capítulo "Na catedral", de *O processo*, e o conto "Uma mensagem imperial".[12] Graças à caracterização de um espaço vedado, sobressalta-se a impossibilidade de se conhecer uma mensagem ou os princípios que regem a administração do mundo criado, problematizando, por conseqüência, o sentido a ser composto pelo leitor, já que essa impossibilidade acaba por predicar o texto com um caractere enigmático. Formula-se, então, o esboço pelo qual se concebe uma justificativa para o "estranhamento" produzido pelo texto de Kafka, que, à luz dos comentadores anteriormente mencionados, dá o tom da recepção crítica à sua obra: a constituição do espaço – cujos atributos intercalam o interditado, inalcançável, insólito, labiríntico, precário, intermitente, imprevisto, ambivalente ou surpreendente – seria um dos principais pilares da assinatura kafkiana. Se, em outros termos, lembramos o ensaio "A interrupção: como que sobre uma superfície de Riemann"[13], de Maurice Blanchot, veremos que a "interrupção", a pausa que se opõe à tagarelice, é pressuposto valorativo para o discurso. Na nossa argumentação, o desdobramento da tese blanchotiana creditará, em Kafka, ao espaço uma condição fundamental para que se componha o "desconhecido em sua infinita distância"[14], isto é, o "neutro", a que

---

[11] COSTA LIMA. *Limites da voz:* Kafka, p.66.

[12] A esse respeito, lembramos o comentário de Osman Lins: "A impossibilidade de ingresso num determinado espaço, espaço que ocupa o centro do romance exatamente por ser inacessível – e sem o qual não existiria a obra – é o tema central de *O castelo*, de Franz Kafka". In: LINS. *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 65.

[13] BLANCHOT. A interrupção: como que sobre uma superfície de Riemann, p. 131-137.

[14] BLANCHOT. A interrupção: como que sobre uma superfície de Riemann, p. 134.

alude Blanchot nesse ensaio. A assimetria, remetida tanto à palavra como à forma de expressão, seria, portanto, garantida pela disposição espacial, que, por sua vez, implica não só obstacularizar conteúdos – como já se disse –, mas também uma despreocupação com o mimético ou o realismo,[15] enfatizando "a literatura como lugar do incerto",[16] que atinge grau paroxístico na ficção de Kafka, como postula Costa Lima na obra *Limites da voz*.

Já que o espaço se assume numa chave negativa, deve-se indagar a maneira como ele é produzido. A questão parece ser relevante, pois a constituição desse elemento narrativo destoa do que predomina na composição kafkiana; como explica Adorno: "Na obra de Kafka, [...] tudo é mais duro, definido e delimitado possível [...].[17]" e, ainda, "O sistema é lógico do início ao fim e, como qualquer sistema, desprovido de sentido".[18] O espaço desenvolve-se através de estruturas pouco sólidas ou concretas, o que contrasta com a organização do mundo ficcional de Kafka, hábil quanto a inventariar recorrentes motes, como se pode observar com a leitura da novela "Na colônia penal" e do romance *O processo*. Trata-se de um mundo que se organiza e se submete a regras extremamente peculiares, ainda que pareçam improváveis e implícitas, e, assim, delineia contornos a serem reconhecidos pelas personagens. Josef. K., personagem central desse romance, cuja inocência – talvez o principal traço do seu perfil – é justificada com o desconhecimento de tais regras, comporta-se de maneira contrastante e polêmica perante as demais personagens, que incorporam as regras e não as contestam, como faz K., que será condenado, mesmo sem sabê-las. Quanto ao espaço, encontra-se sua desestabilização: um espaço móbile, por se fazer, desfazer e refazer repetidamente como se ocupasse a mesma base, sendo assim, necessariamente, condição para ser refeito a desconstrução do que antes a ocupava, à maneira de um espaço cênico. Ainda que K. retorne a um local onde já estivera antes, ele não o reconhece, como no tribunal ou, mais claramente, quando ele sai, pelos fundos, da casa de Titorelli e se depara, surpreendentemente, com o cartório. Vê-se que K. não consegue

[15] Nesse sentido, são esclarecedores, entre outros, os contos "A ponte", "À noite", "Uma confusão cotidiana" (2002).

[16] LOPES. *A legitimação em literatura*, p. 411-425.

[17] ADORNO. Anotações sobre Kafka, p. 240.

[18] ADORNO. Anotações sobre Kafka, p. 252.

conceber uma visão do todo espacial onde circula; da mesma maneira, o leitor, que acompanha a trajetória da personagem admirado com os desdobramentos de signos que lhe são caros num mundo efetivo – como pensão, tribunal, cartório, banco, catedral –, mas que, no romance, recebem um tratamento que privilegia o deslocamento e a exterioridade. Por esse motivo, o espaço não se instaura nem em termos definidos, nem, muito menos, definitivos, o que impede uma correspondência funcional, frustrando as expectativas de K.. Basta dizer que há um inusitado – ou, até mesmo, injustificado – trânsito entre o que seria, digamos, o ambiente respectivo às personagens: três funcionários do banco onde K. ocupa importante cargo surpreendem-no ao atuarem no procedimento em que oficiais de justiça promovem sua citação, ou, ainda, esses oficiais são espancados num quarto de despejo, no banco, e uma lavadeira recepciona K. num lugar designado como tribunal, cuja descrição, bastante estranha para tal, coincide com a de um cortiço (importante lembrar que este ponto reforça o que se convencionou chamar, anteriormente, de "espaço móbile" ou "espaço cênico", já que, em dias de audiência, conta com uma reformulação na disposição do ambiente). Por não haver, portanto, uma coincidência entre o significante e seu significado para referências espaciais, segundo preceitos do senso comum – o que, não por acaso, envolve descrições e atuações *sui generis* para espaços que remetem à imagem institucionalizada do mundo, seja ela burocrática, jurídica, capitalista-financeira, religiosa –, as personagens, qualificadas, como sugere o título de alguns capítulos, em grande parte, a partir de uma atuação profissional – o rol é vasto, ainda que não se pretenda exauri-lo, temos: locadora, datilógrafa, capitão, juiz de instrução, diretor adjunto, lavadeira, oficial de justiça, professora de piano, advogado, empregada doméstica, chefe de cartório, pintor, comerciante, sacerdote –, espelham uma ambivalência provinda originariamente do espaço. Explicando melhor: ao pensarmos, por exemplo, no cotidiano de um advogado, imaginaremos, no mínimo, um escritório e um fórum. No caso de Huld, temos um advogado que, mesmo doente, recebe seus clientes, debaixo das cobertas, já tarde da noite, no seu quarto de dormir. Ou seja, ainda que a função da personagem faça alusões a determinado espaço, o que propriamente se realiza ilumina outro espaço. De certo, não se poderia mesmo deixar de constatar a conexão entre o espaço e as personagens, relação analítica pressuposta pela teoria da narrativa; como afirmam Luiz Alberto Brandão e Silvana Pessôa:

> De maneira geral, quando concebemos um determinado ente [...], criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo. Ou seja: imaginamos uma forma de *situá-lo*, atribuímos ao *ser* um certo *estar*. Ao realizarmos tal operação, estamos produzindo um *espaço* para o ser. [...]
>
> O espaço da personagem [...] seria, desse modo, um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser *é* porque se relaciona [...].[19]

No entanto, chama-se atenção para o fato segundo o qual haveria uma desrealização do *estar* produzido para o *ser*, o que se verifica quando K. encontra personagens fora do *estar* suposto para tal *ser*, um dos fatores constituinte do seu desconcerto perante o mundo. Essa desrealização espacial também assola K. nas cenas em que se encontra no cartório e na catedral. Respectivamente, K. manifesta sua desorientação, numa demonstração de que a cartografia espacial ganha nuances específicas para essa personagem, próximas de uma denotação labiríntica:

> K. não se preocupou muito tempo com ele nem com as pessoas no corredor, principalmente porque, mais ou menos na metade, enxergou a possibilidade de dobrar à direita por uma abertura sem porta. Deu a entender ao oficial de justiça que queria saber se aquele era o caminho certo; o oficial de justiça disse que sim com a cabeça e K. realmente dobrou naquele lugar. Finalmente, para pôr um termo ao seu mal-estar, K. disse: [...]
> – Quero ir, como se chega à saída?
> – Será que o senhor já está perdido? – perguntou atônito o oficial de justiça. – Vá por aqui até a esquina do corredor e depois vire à direita em direção à porta.
> – Venha comigo – disse K. – Mostre-me o caminho, eu vou errá-lo, aqui há tantos caminhos.
> – Este é o único caminho – disse o oficial de justiça, já num tom de censura[20].

---

[19] SANTOS; OLIVEIRA. Espaço e literatura, p. 67-68.
[20] KAFKA. *O Processo*, p. 84-85.

> Para não ficar totalmente na dependência do sacerdote, K. lhe perguntou:
> – Não estamos agora perto da entrada principal?
> – Não – disse o sacerdote. – Estamos muito distantes dela. Você já quer ir? [...]
> – Bem – disse o sacerdote, estendendo-lhe a mão. – Então vá.
> – Mas eu não consigo me orientar sozinho no escuro – disse K.
> – Vá pela esquerda até a parede – disse o sacerdote –, depois caminhe ao longo dela, sem abandoná-la, que vai encontrar a saída.[21]

Sendo assim, ainda que se perceba uma forma concisa, um "sistema lógico" operante, tem-se, em contrapartida, uma significação em potencial, uma inexauribilidade da significação como força motriz.

A referida denotação labiríntica também é associada ao próprio processo: "[...] não era impossível que [K.] recebesse da parte dele [do sacerdote] um conselho decisivo e aceitável, que lhe mostrasse, por exemplo, não como o processo talvez pudesse ser influenciado, mas sim como se poderia sair dele, como se poderia contorná-lo, como se poderia viver fora dele".[22] O processo significaria, habitualmente, a materialidade de um caderno com capa e folhas ajuntadas, mas, nesse caso, traduz uma dimensão espacial, que reitera impressões de K. para lugares empiricamente espaciais, tais como a obscuridade e o tortuoso. A partir dessa "realidade" processual, paralela e sinuosa, surge uma série de questionamentos quanto à veracidade que ela inspira e ao seu sentido. Vemos, ao longo do romance, uma sucessão de comentários reveladores do artifício como liga mestra do mundo, válidos, de maneira análoga, para a teoria da ficção.[23] Sugerimos estes trechos, entre várias outras possibilidades de exemplo:

> – O senhor ainda vai perceber como tudo isso é verdade – disse Franz, andando ao mesmo tempo que o outro homem em direção a K.[24]

---

[21] KAFKA. *O Processo*, p. 270-271.
[22] KAFKA. *O Processo*, p. 260 (grifos nossos).
[23] Aludimos, especialmente, à teoria de Wolfgang Iser.
[24] KAFKA. *O Processo*, p. 12.

Aqui não há erro. Nossas autoridades, até onde as conheço, e só conheço seus níveis mais baixos, não buscam a culpa na população, mas, conforme consta na lei, são atraídas pela culpa e precisam nos enviar – a nós, guardas. Esta é a lei. Onde aí haveria erro?
– Essa lei eu não conheço – disse K.
– Tanto pior para o senhor – disse o guarda.
– Ela só existe nas suas cabeças – disse K., querendo de alguma maneira se infiltrar nos pensamentos dos guardas, revertê-los em seu favor ou neles se instalar.[25]

Uma organização que mobiliza não só guardas corrompíveis, inspetores e juízes de instrução pueris, no melhor dos casos simplórios, mas que, além disso, de qualquer modo, sustenta uma magistratura de grau elevado e superior, com o seu séqüito inumerável e inevitável de contínuos, escriturários, gendarmes e outros auxiliares, talvez até carrascos, não recuo diante dessa palavra. E que sentido tem essa grande organização, meus senhores? Consiste em prender pessoas inocentes e mover contra elas processos absurdos e na maioria das vezes infrutíferos, como no meu caso. Diante dessa falta de sentido do conjunto, como evitar a pior das corrupções entre os funcionários?[26]

– Talvez seja este o meu juiz – disse K. apontando com um dedo para o quadro.
– Eu o conheço – disse Leni erguendo também os olhos para o quadro. – Ele vem aqui freqüentemente. O quadro é da sua juventude, mas nunca poderia ter sido nem mesmo semelhante ao retrato, pois tem uma estatura minúscula. Por isso se fez encompridar, pois é insensato e vaidoso, como todos aqui. [...]
_ Outra vez um juiz de instrução – disse K. decepcionado.
_ Os altos funcionários se escondem. Ele, porém, está sentado numa poltrona-trono.
– É tudo invenção – disse Leni, o rosto inclinado sobre a mão de K. – Na realidade, está sentado em cima de uma

[25] KAFKA. *O Processo*, p. 15.
[26] KAFKA. *O Processo*, p. 61.

> cadeira de cozinha, sobre a qual foi estendida uma velha manta de cavalo.[27]
>
> Leu em algum lugar que em muitos casos a sentença final chega sem aviso, vinda de qualquer boca, a qualquer hora. Seja como for, com muitas ressalvas, isso é verdade [...].[28]

Tentamos uma aproximação entre a problemática quanto a "verdade" do processo para K. e o tipo de "pacto" caro ao leitor de um texto literário e as aporias hermenêuticas incorporadas por esse discurso. Poderíamos pensar que o livro conduz a uma discussão sobre o modo como percebemos e validamos os referenciais do mundo? O caminho que a narrativa percorre terá seu ponto crucial no nono capítulo, "Na catedral" – que metaforiza o romance –, momento em que há a relativização máxima da verdade; por exemplo, quando o sacerdote alude à "interpretação" dos exegetas quanto ao cumprimento dos deveres pelo porteiro na parábola relativa aos "textos introdutórios à lei": "'A compreensão correta de uma coisa e a má compreensão dessa mesma coisa não se excluem completamente'".[29] Tem-se, no capítulo, quase que uma demonstração cerrada da vertigem em que consiste a atribuição de sentido, isto é, o quanto a asseveração de um referencial é tergiversa, vista mediante a variabilidade hermenêutica para um mesmo texto. Como explica o sacerdote a K.: "Você não precisa dar atenção demasiada às opiniões. O texto é imutável, e as opiniões são muitas vezes apenas uma expressão de desespero por isso".[30] Só que a letra nua do texto, por si mesma, não existe.

Observamos que a ironia, latente, relacionada à decidibilidade do sentido, estrutura-se, no romance, através de uma composição eminentemente espacial. O espaço interditado desnuda, assim, a ignorância constitutiva do conhecimento, sempre por vir, mas, no entanto, irremediável.

---

[27] KAFKA. *O Processo*, p. 134-135.
[28] KAFKA. *O Processo*, p.241.
[29] KAFKA. *O Processo*, p.265.
[30] KAFKA. *O Processo*, p.266.

Referências

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas*: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001. Série Temas. p. 239-270.

BLANCHOT, Maurice. A interrupção: como que sobre uma superfície de Riemann. In*:* _____. *A conversa infinita-1:* a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. p. 131-137.

COSTA LIMA, Luiz*. Limites da voz*: Kafka. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz*: Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Franz. *O Processo.* Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p.62-148.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994. p. 411-425.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. Espaço e literatura. In: _____. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 67-93.

A construção do olhar sobre a favela nas narrativas de *Cidade de Deus*

Joana Wildhagen
Mestranda em Estudos Literários da UFMG

> Dado inalienável de minha experiência, o olhar fabricado é constante oferta de pontos de vista. Enxergar efetivamente mais, sem recusá-lo, implica discutir os termos deste olhar. Observar com ele o mundo mas colocá-lo também em foco, recusando a condição de total identificação com o aparato. Enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que, fora do campo, torna visível.
>
> XAVIER, 1988, p. 382.

No presente trabalho, houve o interesse em articular as relações entre o livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e o filme de Fernando Meirelles, de título homônimo, baseado no referido romance, de forma a evidenciar os seus diferentes pontos de vista. O ponto de partida privilegiado para a discussão entre literatura e cinema convergiu com a abordagem feita por Ismail Xavier para o estudo de adaptações. Em seu ensaio: "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema" (2003), o autor parte do princípio que literatura, teatro e cinema são narrativas. Tendo isso em mente, ele procura estabelecer questões pontuais que servem de eixo comum para a análise de qualquer narrativa: a primeira delas, e a que mais nos interessa, é referente ao "foco" ou "ponto de vista". Valemo-nos desse enfoque no sentido de apreender os modos de narrar do escritor Paulo Lins e do cineasta Fernando Meirelles. Sabemos que um texto envolve escolhas por parte do escritor, escolhas estas que vão direcionar a intenção do texto. Quem narra, narra alguma coisa a partir de suas experiências, não estando, dessa forma, seu imaginário, suas leituras, sua massa crítica, livre de julgamentos. O olhar que se lança em uma "narrativa" irá depender de uma posição, pois na "filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso,

um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar" (XAVIER, 1988, p. 370). O mesmo pode ser dito do trabalho literário. Machado de Assis encanta constantemente nós leitores com seus narradores perversos, não isentos de carga irônica e crítica, que, de forma perspicaz, adulteram e desnudam a sociedade de sua época.

A partir da observação da formação do ponto de vista de vários tipos de narrativas, a análise dá-se pela relação intersemiótica. Jakobson definiu a tradução intersemiótica como sendo um tipo de tradução que "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais", ou "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura" (JAKOBSON, 1972, p. 59). Considerando as narrativas deste *corpus*, analisa-se, portanto, a implicação dos diferentes pontos de vista sobre um mesmo tema.

Pode-se dizer que o maior elemento conjuntivo entre livro e filme consiste em narrar o universo da favela e a influência que esse ambiente exerce sobre os seus moradores. Ambas as narrativas têm como personagem principal o Conjunto Habitacional Cidade de Deus. O livro de Paulo Lins, que levou quase dez anos para ser escrito (LINS, 1997), teve sua primeira edição publicada no ano de 1997 e, posteriormente, é relançado no ano de 2002, numa segunda edição revisada e alterada. Já o roteiro do filme sofreu doze tratamentos durante quase quatro anos e sua estrutura final chega às telas no ano de 2002 (MEIRELLES, 2003). Personagens, diálogos, trechos e acontecimentos principais do livro *Cidade de Deus* foram reaproveitados pelo roteirista Bráulio Mantovani e pelo diretor Fernando Meirelles para a realização do longa-metragem.

Para o trabalho comparativo a que nos propomos realizar foram levantadas várias questões concernentes ao trabalho das vozes narrativas que compõem os textos deste *corpus*. Tais reflexões, levantadas a partir do estudo de Ismail Xavier sobre o "ponto de vista" da criação artística, não se reduzem somente ao ângulo a partir do qual se narra uma história. Elas implicam, também, uma gama de questionamentos.

> Afinal, o narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou se esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/espectador faça suas inferências a partir do modo como apresenta os fatos? Deixa a história correr como se fosse observada de uma janela transparente ou faz questão de lembrar o leitor/espectador de sua atividade

> como orquestrador que controla tudo? Assume a posição de narrador onisciente, que sabe tudo e pode garantir que suas personagens realmente pensaram ou sentiram isto ou aquilo num certo momento? Ou assume que seu saber tem limites, que talvez só se aplique a uma personagem (foco central da história), ou não se aplique a nenhuma? Mesmo quando sabe tudo, como ajusta a dose de informação que nos libera ao longo do processo? Enfim, como escolhe as posições em que nos quer colocar, as emoções que nos reserva? (XAVIER, 2003, p. 69).

Partindo para a análise do *corpus*, primeiramente faremos uma análise do livro de Paulo Lins e, mais adiante, o enfoque será dado ao filme, para que, finalmente, possamos chegar a uma conclusão do trabalho de comparação.

O livro

Na narrativa de Paulo Lins, há a predominância de um narrador em terceira pessoa, onisciente, em discurso indireto. No início da história, o narrador deixa emergir as reminiscências de um espaço idealizado no passado pelo garoto Busca-Pé. Segundo Walty, "esse espaço é descrito por uma linguagem poética e metafórica, além do tom nostálgico referente à infância da personagem" (WALTY, 2005, p. 94). A narração inicial nos apresenta o adolescente Busca-Pé, sentado à beira do rio. Enquanto compartilha um "baseado" com o amigo Barbantinho ele repousa o olhar no rio; dá-se, então, um *flashback*, e a narração caminha em direção às lembranças da infância:

> e sua íris, num zoom de castanhos, lhe trouxeram flashbacks: o rio limpo; o goiabal, que, decepado, cedera lugar aos novos blocos de jamelão assassinados, assim como a figueira mal-assombrada e as mamoneiras; o casarão abandonado que tinha piscina e os campos do paúra e Baluarte – onde jogara bola defendendo o dente-de-leite do Oberom – deram lugar às fábricas. [...] Recordou os ensaios do orfeão Santa Cecília de seus tempos de escola com alegria, subitamente desfeita, porém, no momento em que as águas do rio revelaram-lhe imagens do tempo em que vendia pão, picolé, fazia carreto na feira [...]; catava

> garrafas, descascava fios de cobre para vender no ferro-velho e dar um dinheirinho a sua mãe. [...] Era infeliz e não sabia. Resignava-se em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu (CDD, p. 12).[1]

Segundo Walty, o rio, projetando as lembranças de menino, atua como um "espelho da memória" (WALTY, 2005, p. 94) e é este mesmo elemento que carrega as manchas de sangue dos corpos assassinados, trazendo o garoto à sua dura realidade. O rio é um elemento muito marcante na narrativa, conotando o elemento de vida e morte: ao mesmo tempo em que ele dá vida à comunidade, também carrega os corpos mortos.

> Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra-d´água inocente, risos-líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravatura pisaram. [...] Do lado de cá, os morrinhos, casarões mal-assombrados, uma fonte: negra lavara roupa, cavalo bebera água na noite. [...] E, como o bom braço ao rio volta, o rio, totalmente abraçado, ia ziguezagueando água, esse forasteiro que viaja parado, que o ousaram, para as bocas que morderam seu dorso. Ria o rio, mas Busca-Pé bem sabia que todo rio nasce para morrer um dia. (CDD, p. 16)

Este trecho apresenta muitas informações importantes a respeito de questões históricas, como a alusão aos antigos habitantes do local: escravos negros e os donos das terras, os portugueses. Também há a metáfora do rio, citada anteriormente, além de se apresentarem impressões que remontam às origens do espaço do Conjunto.

Em meio a metáforas, ironias e quebras de paralelismo semântico, o narrador nos dá um panorama geográfico e cultural do Conjunto. Essa voz narrativa em terceira pessoa, até então aparentemente neutra, assume-se em primeira pessoa, promovendo uma quebra no ritmo narrativo. É apenas neste momento da narração que isso acontece, como se fosse essencial frisar: "(m)as o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso... (CDD, p. 22, grifo meu)".

---

[1] Doravante, a abreviatura CDD será usada no presente texto para indicar a primeira edição reimpressa do romance *Cidade de Deus* (2000), de Paulo Lins.

Pode-se dizer que o narrador do livro de Paulo Lins é onisciente, já que narra como se estivesse fora e adota várias posições. Ele tudo sabe, tudo vê. Ao mesmo tempo possui traços do "narrador-testemunha" (LEITE, 1986, p. 37), já que narra em primeira pessoa, mesmo que apenas por um momento e parece ter presenciado tudo que conta, dando um tom mais realístico e verossímil. Ele também procura assumir, pelo uso da terceira pessoa, uma voz coletiva, de forma que permita fazer emergir vários discursos sob o ponto de vista daqueles que não têm voz em nossa sociedade. Desse modo, pode-se dizer que as vozes inseridas na narrativa de *Cidade de Deus* têm relação com as vozes polifônicas estudadas por Bakhtin.

Eduardo Duarte afirma que o romance, para além de seus aspectos documentais, apresenta uma composição muito peculiar. Sendo acima de tudo um texto individual e coletivo, nele se percebe a apropriação popular do romance etnográfico brasileiro:

> Cruzamento dialógico de experiência, ficção e memória comunitária, a narrativa retoma procedimentos rapsódicos consagrados em *Macunaíma, Maíra* e *Grande sertão: veredas*, para se constituir numa espécie de antiepopéia [...] do lumpesinato e de demais segmentos populares mergulhados na exclusão social. (DUARTE, 2001, p. 121)

O estilo de arte compósita em *Cidade de Deus* faz parte da característica dos tempos atuais. Na narrativa observa-se uma espécie de romance dentro do romance: personagens reais que são romanceadas, misturadas com outras fictícias; ao imaginário dos filmes sobre o banditismo junta-se o trabalho científico dirigido por Alba Zaluar. Somada a esse processo de construção textual, a postura autoral que a narrativa assume com direito a créditos ao fim do romance, revelam um trabalho similar ao das produções cinematográficas.

Sobre a questão da autoridade, percebe-se em *Cidade de Deus* a ausência de um protagonista e, portanto, de um herói tais quais as narrativas épicas. Sobre esse aspecto, é interessante relembrar a teoria de Bakhtin (1981), o qual atribui a Dostoiévski a criação do romance polifônico. Diferente dos romances do tipo monofônicos, cuja unidade dos pontos de vista é conferida pela autoridade de um narrador onisciente, as múltiplas vozes dos heróis em seus romances são consciências independentes que dialogam entre si, em uma relação de igualdade.

Romance polifônico é aquele em que cada personagem atua como um ser autônomo, com visão de mundo, voz, e posição própria no mundo. Segundo Bakhtin, "a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski" (BAKHTIN, 1981, p. 4). A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas não se objetifica, não se torna simples objeto da consciência do autor porque não perde sua condição de ser autônomo e eqüipolente do discurso dialogado. As consciências, tanto do autor quanto das personagens, são infinitas e inconclusas.

Assim, Bakhtin (1981) observa que, nos romances de Dostoievski, as personagens adquirem uma voz própria, e suas ações sofrem o mínimo de interferência por parte do autor. Por apresentar muitos pontos de vista, muitas vozes, Bakhtin caracteriza tal estilo por polifonia. Na polifonia, o dialogismo se deixa ver ou entrever por meio de muitas vozes polêmicas; já, na monofonia, há, apenas, o dialogismo, que é constitutivo da linguagem, porque o diálogo é mascarado e somente uma voz se faz ouvir, pois as demais são abafadas (RECHDAN, 2003).[2]

Aqui reside a diferença essencial entre as vozes que emergem no livro *Cidade de Deus* e no filme homônimo: enquanto o livro de Paulo Lins constitui-se pela polifonia, "flexibilizando", ou adequando o narrador para deixar emergir cada voz de seu romance, o filme centraliza essa voz, e através dela tudo se constrói. Ainda que, mesmo assim, é possível perceber uma perda gradual do "controle" sobre os acontecimentos narrativos pelo narrador Busca-Pé. Veremos mais adiante como isso acontece.

Alguns trechos do livro de Lins podem elucidar a questão da polifonia através dos diferentes pontos de vista vislumbrados por diferentes personagens. Em um episódio que ilustra o cotidiano típico do bandido Cabeleira (trata-se de uma fuga da polícia), o malandro revela o seguinte pensamento: "Tinha receio de algum Paraíba o alcagüetar.[3] Todo nordestino, além de puxa-saco de patrão, é alcagüete. Essa raça não vale nada. São capazes de cagar o que não comeram" (CDD, p. 168). Outro

---

[2] Conferir em: <http://www.unitau.br/prppg/publica/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>.

[3] No livro de Paulo Lins, a palavra alcagüete refere-se ao sujeito delator, que denuncia algum bandido à polícia.

exemplo pode ser identificado através do pensamento de um dos cocotas[4] da favela: "Mas qual homem que não é babaca por uma mulher só esses paraibão e criouleba, que só pegam mulher feia..." (CDD, p. 237). Às vezes, é o próprio narrador quem nos revela outros tipos de preconceito: "A polícia tinha o costume de agir assim com os viciados brancos, quando não fossem nordestinos, tinham certa regalia se flagrados fumando maconha" (CDD, p. 328).

Enfim, cada voz em *Cidade de Deus* carrega em seus discursos os mais diversos tipos de preconceitos imersos em nossa sociedade. Todos esses pontos de vista emergem em momentos específicos, e sempre estão se interagindo e contrapondo-se entre si, sem que um ponto de vista prevaleça sobre o outro. O enfoque que impera, portanto, é a visão dos excluídos, pois no livro de Paulo Lins não se observa o pensamento da classe média e sim dos moradores do Conjunto Habitacional, seus moradores e freqüentadores.

O narrador do livro tenta disfarçar sua voz ao máximo, faz constantes ressalvas para narrar minibiografias da vida das personagens, entrecorta as histórias principais com outras "menores", mas que não deixam de ter relevo e importância narrativos. Há uma forte preocupação em nomear, e isto se relaciona à própria "fascinação" de Paulo Lins por nomes. São vários os apelidos presentes na história, e listo aqui alguns dos mais de cem: Charutão, Jorge Marimbondo, Wilson Diabo, Piru Sujo, Faquir, Napoleão, Camundongo Russo, Vida Boa, Xaropão, Metralha, Cagalhão Parrudo, Aristóteles, Pança, Angu, Boi, Terremoto, Torneira, Lampião, Filé com Fritas, Ratoeira, Caçarola, Burro na Sombra, entre vários outros. Os apelidos destes personagens remetem muitas vezes ao grau de periculosidade do traficante, ou mesmo às suas características físicas: Cabeção (policial cearense), Sérgio Dezenove (em alusão aos 19 assassinatos que o bandido já havia cometido), Xerife (policial que fazia escravos sexuais na cadeia). E é nessa brincadeira de nomear que se entrecruzam vários relatos sobre a vida destes personagens. Vejamos alguns exemplos para que a explicação possa ser mais clara. Note-se o tom de testemunho na descrição da vida de Cabeleira, um dos personagens principais da narrativa.

---

[4] Os cocotas, conforme define o narrador do romance, eram adolescentes habitantes do Conjunto caracterizados por serem "brancos, cabeludos e sorridentes, alguns estudavam, nenhum trabalhava, a maioria aguardava para servir o Exército" (CDD, p. 182).

> Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado. [...] apesar disso tudo, ele era bom de briga e ritmista da escola de samba. Mas o irmão... era muita sacanagem... Ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida. [...] Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem porquê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita, morrera queimada. (CDD, p. 25)

No trecho citado estão contidos elementos importantes sobre as memórias do Conjunto, como a menção ao incêndio do Morro de São Carlos. Tal fato faz referência à política de erradicação do Rio de Janeiro, na década de 60, que se valeu até mesmo de incêndios criminosos para promover a remoção violenta dos moradores para bairros distantes do centro e da orla. A minibiografia da vida de Cabeleira, entre tantas outras que emergem no texto de Paulo Lins, mostra o cruzamento de vivências e experiências de diversas vozes excluídas de nossa literatura.

Na superfície textual de *Cidade de Deus*, os sentimentos de raiva, ódio, angústia, revolta e os silêncios, por vezes "esmagadores", são narrados e vividos por cada personagem. O narrador sabe da vida de cada um, suas histórias, injustiças, mas, diferentemente do narrador do filme, ele não evidencia que os sentimentos e pensamentos dos personagens sejam os seus. Por vezes, porém, pode-se perceber certa "simpatia" maior por um personagem ou outro. A descrição da morte de Mané Galinha é carregada de um tom leve, poético e triste, ao contrário da morte do policial Cabeção. Odiado pelos moradores do Conjunto, seu corpo ensangüentado e destroçado é arrastado numa carroça por toda a favela, recebendo cuspes e vaias por onde passava.

> Manoel Galinha caiu. E veio o vento para fazer pequenos redemoinhos na terra seca, levar o som dos estampidos a lugares mais longínquos, destruir ninhos malfeitos, balançar as pipas presas aos fios, quebrar pelas vielas, entrar por baixo das telhas, fazer uma espécie de inspeção nas mínimas brechas daquela hora, movimentar de leve o sangue que escorria da boca de Manoel Galinha, e veio

> uma chuva de pingos grossos, ricocheteando nos telhados, alagando as ruas, aumentando o volume da água do rio e de seus dois braços. Para alguns, parecia querer, daquela hora em diante, encharcar o percurso do tempo para sempre, de tão forte que era (CDD, p. 502).

> O corpo de Cabeção foi jogado no transporte sem delicadeza. [...] Os moradores seguiam a carroça, amontoavam-se para ver o cadáver. [...] A mãe de um maconheiro assassinado por Cabeção aproveitou para cuspir em seu corpo. Foi ovacionada. [...] Atiraram pedras, despejaram latas de lixo, deram pauladas. A tarde sem vento (CDD, p. 175).

Os elementos da natureza, tais como o vento e a chuva têm uma força significativa na descrição da morte do bandido-herói. Eles são metáforas do movimento de levar e trazer notícias, responsáveis por varrer e limpar a "sujeira" e as tristezas da guerra entre homens-adolescentes. Já a "tarde sem vento" no dia da morte de Cabeção ilustra que, ao contrário da transformação anterior, apenas um sentimento alimentado pelo ódio prevalece.

O filme

O filme que surgiu em decorrência da narrativa de Paulo Lins recorreu a um ponto vista narrativo centrado no garoto Busca-Pé. Utilizando a tipologia de narração e focos narrativos sistematizada por Friedman (LEITE, 1986), podemos concluir que na narração do longa-metragem *Cidade de Deus* há uma mescla de elementos das categorias "narrador onisciente intruso", "eu como testemunha" e "narrador protagonista".

Em primeiro lugar, o narrador é onisciente, pois sabe tudo o que se passa, mesmo que não tenha visto ou participado de uma cena. Na cena em que Dadinho mata o irmão de Busca-Pé, o Marreco, estavam presentes somente três personagens: Bené, Dadinho e Marreco. O narrador descreve essa cena em detalhes, mas como, então, ele poderia saber? A voz de Busca-Pé tudo controla, intervém nas cenas, congela a imagem, volta no tempo (*flashbacks*) para explicar o que aconteceu anteriormente. E ele é também intruso, sendo sua opinião explicitada diversas vezes. Podemos ver que isso acontece na narração abaixo. Trata-se da rixa entre Zé Pequeno e Mané Galinha:

> O problema do Zé Pequeno com o Mané Galinha era muito simples: o Pequeno era feio e o Galinha conquistava qualquer mulher. O Zé Pequeno só conseguia mulher pagando ou usando a força... [...] A parada aí era entre o bonitão do bem e o feioso do mal (MEIRELLES, 2003, p. 142).

Busca-Pé também fala sobre suas frustrações, sobre a tristeza em ter um irmão inserido na bandidagem: "eu nunca tive coragem de seguir o meu irmão" (p. 23). "Olha só. Ter irmão bandido é a maior furada. Sempre acaba sobrando pra gente" (p. 49).

Conforme o desenrolar do filme, pode-se perceber um ofuscamento dos traços de onisciência do narrador. Busca-Pé passa a ter traços de um "narrador-protagonista" e de "eu como testemunha", pois, conforme Ribeiro:

> No caso de Busca-Pé como narrador é possível afirmar que, em "Cidade de Deus", a personagem salta de mero coadjuvante na primeira parte da história, para um personagem secundário na segunda parte até quase ganhar status de protagonista no final do filme, quando consegue fotografar Zé Pequeno e seu bando e publicar seu trabalho acidental na capa de um jornal carioca de grande circulação (RIBEIRO, 2004, p. 118).

Na última parte do filme, Busca-Pé testemunha os fatos que observa ao seu redor e não mais sabe sobre os acontecimentos fora de sua visão. Ele teme a reação de Zé Pequeno em relação às fotos tiradas do bando do traficante, as quais, acidentalmente, foram publicadas no jornal que o garoto trabalhava. O que o narrador não podia esperar era que Zé Pequeno havia ficado orgulhoso em aparecer na primeira página dos jornais.

Pela análise do foco narrativo, Ribeiro conclui que a escolha de um narrador "mesclado" para a realização do filme *Cidade de Deus* caminha em sentido contrário ao da maior parte dos filmes e documentários em atividade no mundo (RIBEIRO, 2004, p. 119). O diretor Fernando Meirelles em entrevista a Kleber Mendonça Filho (2002) afirma ter percebido, junto ao roteirista Bráulio Mantovani, que a única "personagem" presente do início ao fim da obra era o próprio Paulo Lins e este foi um dos motivos para fazer de Busca-Pé seu *alter-ego*. Desta forma, a opção por um narrador "intruso" contribuiu para que ele cumprisse com seu objetivo de "fazer um filme com a câmera no

meio da favela e não do lado de fora, olhando para dentro e analisando com as minhas premissas e meus julgamentos" (MEIRELLES *apud* MENDONÇA, 2003, p. 6).

Ribeiro ainda afirma que a obra de Meirelles "só se tornou um grande filme devido à maestria da equipe em criar personagens que conseguiram exprimir de maneira bastante realista o cotidiano de um lugar" (RIBEIRO, 2004, p. 121). Lugar este que, como lembra o próprio narrador/personagem Busca-Pé, "fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro" (MEIRELLES, 2003, p. 29).

Em alguns momentos, percebemos que a adaptação centrada no olhar de Busca- Pé serviu como forma de amenizar o "peso" de acontecimentos violentos. O diretor afirma que à cena referente ao rito de passagem de Filé com Fritas para o mundo do tráfico, o assassinato de uma criança integrante da Caixa Baixa, sucedeu-se uma seqüência de tom irônico das tentativas frustradas de Busca Pé na vida do crime, que serviram, na montagem, justamente para amenizar, ou nos fazer "esquecer" do terrível assassinato anterior.

Aliado ao mecanismo de voz em *off* de Busca-Pé, o diretor Fernando Meirelles e sua equipe associaram a montagem em forma de "corte metralhadora", termo traduzido por Arlindo Machado do inglês *machine-gun*, que consiste em uma "técnica da montagem acelerada, com planos bastante breves e cortados em ritmos sincopados" (MACHADO, 1996, p. 270). Esse recurso foi muito utilizado pelo grupo de videomakers dos anos 80, o "Olhar Eletrônico", que contava, em sua formação, com Fernando Meirelles. Assim o recurso se adequava a teipes brevíssimos, que necessitava de uma linguagem extremamente concentrada e inventiva (MACHADO, 1996, p. 270).

Por vezes, a voz em *off* do narrador tem a função de explicar as cenas mais rápidas e entrecortadas, como a descrição do movimento da droga chegando à favela e o trabalho feito nas bocas-de-fumo:

> Vender droga é um negócio como qualquer outro. O fornecedor entrega o peso... e no cafofo é feita a endolação. O trabalho de endolação é a linha de montagem do tráfico. Tão chato quanto apertar parafuso. A maconha é embalada num pacotinho chamado "dóla"... a cocaína é embalada em papelotes. [...] O tráfico tem até plano de carreira... os garotos menores começam a trabalhar como aviãozinho.

> Recebem uma boa grana para levar e trazer refrigerante [...]. Quando a polícia aparece, a pipa desce do céu... e todo mundo sai saindo (MEIRELLES, 2003, p. 95).

Durante essas falas há uma seqüência de cena "clipada" (MEIRELLES, 2003, p. 93) que começa no cafofo, e passa, por sua vez, às ruas do Conjunto, mostrando a dinâmica do comércio de drogas, até chegar, enfim, nas mãos dos "playboys", a classe média que vai comprar o produto final. Enriquecendo toda essa cena, é interessante observar a adequação do linguajar do narrador pelo uso de gírias próprias ao tráfico: "cafofo", "endolação", "dóla", "aviãozinho".

Esse mecanismo de "corte metralhadora", intercalado com seqüências mais lentas, marca profundamente a estética do filme. Essa forma narrativa, porém, recebeu críticas diversas, sob a alegação de estar abraçando uma estética hollywoodiana, que fora utilizada para exacerbar o impacto emocional das cenas mais violentas e perigosas nos espectadores[5]. Para Ribeiro, essas técnicas foram utilizadas pelo diretor de forma que o ritmo estético correspondesse ao ritmo social, isto é, à rapidez da guerra do narcotráfico (RIBEIRO, 2004, p. 128). Pode-se dizer que os mecanismos acima citados constituem-se enquanto uma forma de "adaptação criativa" dos diretores e produtores. A expressão "adaptação criativa" é a tradução de Diniz (2005, p. 22) para o termo *adaptation proper* usado por McFarlane (1996, p. 20) para definir um dos estágios da adaptação. Para o autor, a adaptação é considerada como tradução e o processo de *adaptation proper* ocorre quando algum elemento textual, de difícil transferência, exige a criatividade do tradutor. A partir desse elemento que oferece "resistência" para adaptação ele irá procurar outros recursos que realizem a mesma função dos signos do sistema em questão. Um exemplo de "adaptação criativa" uasada pelo diretor Meirelles foi o uso dessa técnica de "corte metralhadora" numa sequência de planos dos sucessivos assaltos que mostraram a "evolução" da vida de Mané Galinha, personagem que antes relutava em matar inocentes, tornando-se traficante e marginal. A narração em *off* do garoto Busca Pé, nessa seqüência foi uma forma criativa de narração que possibilitou a compreensão da história de Galinha de forma dinâmica e fluida.

---

[5] Sobre as principais críticas decorrentes do filme *Cidade de Deus*, conferir em: BENTES, [s.d.]. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/ciec/pesquisas/p18_nacaoemidia.html>, e RIBEIRO, 2003, p. 125-139.

Também podemos dizer que, em alguns aspectos, o filme constitui-se pela construção de vozes polifônicas. A emergência de atores negros para a representação dos habitantes da narrativa *Cidade de Deus*, e a declaração de Meirelles em ter optado pelos improvisos no *set* de filmagem, são exemplos de polifonia. Sob esse viés, as falas dos atores negros, originados das periferias cariocas, permitem que se conservem as marcas lingüísticas, as gírias, as gestualidades e os ritos que marcam muitas pessoas que moram nas favelas. Há seqüências inteiras marcadas pelo improviso que depois passaram pelo processo de montagem (MEIRELLES, 2003, p. 160).

Meirelles, ainda, contraria a continuidade clássica do cinema, ao fazer de seu filme um grande *flashback* iniciado a partir das memórias de Busca-Pé. E dentro desse *flashback*, que começa logo no início do filme e vai até quase o fim, podemos perceber outros *flashbacks* menores.

Livro e filme possuem traços comuns: tendo a favela em foco, a narração vai e volta no passado. O espaço vai tomando conta da narrativa e da voz dos narradores. No livro há uma emergência de vozes coletivas, que formam uma polifonia, permitindo a expressão de centenas de pontos de vistas. O filme pode ser caracterizado, inicialmente, dentro daquilo que Bakhtin define enquanto "dialogismo monofônico" (BAKHTIN, 1981), em que a voz narrativa é conferida a uma autoria. Pela análise dos narradores, percebe-se que, no romance, o narrador vai perdendo o lirismo poético e acaba abrindo espaço para os verbos, para a ação da bala, como se à brutalidade da situação do tráfico, também a fala se tornasse mais densa. Já no filme, a onisciência inicial de Busca-Pé vai perdendo espaço até que ele se torne um narrador-personagem, e, a partir de então, não há mais possibilidade de controle sobre os fatos que narra. O que não deixa de entrever o ponto de vista daqueles que produziram, escreveram e dirigiram o filme: a visão de classe média. Segundo Ribeiro:

> o 'deslize` quanto ao ponto-de-vista pela qual a história é filmada só ocorre de maneira mais patente no final de *Cidade de Deus*. Na resolução do filme, toda a equipe da O2, deixa transparecer a 'velha visão de mundo` da classe média. A personagem ´má, ou seja, Zé Pequeno é assassinado, depois de perder tido o que conquistou com a vida do crime, enquanto Busca-Pé que se manteve ´integro, honesto` e quase sempre tomando decisões norteadas pelo medo e pela covardia, arruma emprego em um jornal, o que

> o levará certamente a ascender socialmente" (RIBEIRO, 2004, p. 199).

Não há como negar uma lição de moral transmitida pelo filme. O romance de Paulo Lins não deixa uma lição de moral. A leitura de seu texto a partir do ponto de vista deixa entrever que o narrador vai tecendo uma crítica entre as relações de poder e violência do tráfico, utiliza uma linguagem culta de forma a promover sua inversão, e toma para si a voz de uma comunidade inteira para narrar a fábula que não foi contada nos livros de história.

Referências

ALMEIDA, Fabiano Moreira de. Voz e representação no romance *Cidade de Deus*. In: *Viva voz*: caderno virtual nº. 1, Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2003. pp.34-36. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/ publicacoes/ download/novasperspectiva.doc>. Acesso em: 8 out. 2006.

BAKHTIN, Michail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Michail. O Romance Polifônico de Dostoiévski e seu Enfoque na Crítica Literária. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 1-38.

BENTES, Ivana. Cinema brasileiro: qual povo? In: *Nação e mídia: qual Brasil?* Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais – Ciec – da UFRJ. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/ciec/pesquisas/ p18_nacaoemidia.html>.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema*: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG: 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Entre sertão e subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins. *O eixo e a roda*: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte: FALE/UFMG, vol. 7, p. 119-125, mai, 2001.

GUIMARÃES, César G. Algumas aproximações entre cinema e literatura. In: _____. *Imagens da Memória*: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários. – Fale/ UFMG; Ed. UFMG, 1997. p. 109-142.

HERÉDIA, Kênia Aulízia. *Literatura e cinema no percurso da ex-tradição.* 2004. Dissertação (Mestrado) – UFMG, Belo Horizonte, 2004.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1972. p. 63-72.

LEITE, Ligia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LINS, Paulo. Qualé, cumpadi? *Veja*. São Paulo, 13 ago.1997a. p. 4-7.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Ed. Edusp, 1996.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film*: an introduction to the theory of adaptation. *Oxford University Press*, 1996.

MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MENDONÇA FILHO, K. Cidade de Deus: Lund e Meirelles. São Paulo, *Folha On Line*, setembro de 2003. Disponível em: <http:/ cfl.uol.com. br:8000/ cinemascopio/ entrevista.cfm? CodEntrevista =99>. Acesso em: 1 abr. 2007.

RECHDAN, Maria Letícia de A. Dialogismo ou Polifonia? *Revista Ciências Humanas*. Taubaté, v.9, n.1, 2003. Disponível em: <http://www. unitau.br/prppg/publica/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2006.

RIBEIRO, Márcio Rodrigo. *O Bangue-bangue Mulato*: Cidade de Deus, dos Homens e de todas as Linguagens. 2004. Dissertação (Mestrado) – Unesp, São Paulo, 2004.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus na zona de contato – alguns impasses da crítica cultural contemporânea. *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, n. 57, p. 125-139, 2003.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-90.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto. *O olhar.* São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p. 367-384.

WALTY, Ivete L. C. De alegorias e pastiches: a questão do realismo. *Corpus rasurado*: exclusão e resistência na narrativa urbana. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Autêntica, 2005. p. 89-113.

Filmografia

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Lumière e Miramax Films, 2002. 1 dvd (130 min.), son., color., longa-metragem.

História, ficção e misticismo em Antônio Torres

João Batista Cardoso
Universidade Federal de Goiás

Representante da geração de 1970, Antônio Torres (1940) problematiza, na obra *Essa terra*, um tempo histórico em que a falta de perspectiva e a ameaça à sobrevivência no meio rural tornaram a migração uma alternativa para o homem nordestino. Misturando dor, tristeza e esperança, numa forma entre irônica e humorística, o romance retrata os migrantes nordestinos nos momentos mais severos de seu encontro com o desconhecido.

Na obra em questão, a migração para o sul está particularizada nos dramas vividos por uma família do sertão baiano e adensado na descrição de uma trajetória de desumanização marcada por rupturas psicológicas e sociais, decorrentes da perda da identidade como culminância de um processo de desenraizamento e derrota, que leva ao suicídio do personagem central, quando não suporta o peso da esperança frustrada nem a angústia de ver sua derrota exposta aos que o tomavam como modelo de coragem, astúcia e sucesso.

O sujeito migrante é um problema social, pois contribui para o crescimento desordenado das grandes cidades e para o esgotamento dos serviços assistenciais que elas apresentam. Mas a migração não é um problema novo, existe desde os primeiros deslocamentos humanos em busca de alimento e terra fértil. Antonio Cornejo Polar explica, acerca que migrante, que "sua atual presença urbana permite rever uma história que – por séculos – tem sido efetivamente a história de migrações sem fim, embora sobre ela não se tenha trabalhado suficientemente – e muito menos, lamentavelmente, na área específica da literatura" (2000, p. 135).

O migrante é um *sujeito mestiço* inscrito numa ênfase semântica relacionada a misturas culturais. Tão logo deixa seu espaço, ele se torna diferente, porque o outro que encontra e com quem se relaciona na terra para onde vai tem outros costumes e, não raro, outras crenças; ouve outro tipo de música e dança em outro ritmo. O resultado é o desenraizamento e a frustração. O desenraizamento surge das rupturas culturais e sociais e a frustração vem da permanência da mesma situação de inanição que o

levara a migrar. Afinal, ao partir em busca de novos horizontes, que lhes acenavam com novas possibilidades de existência, o migrante passa por um processo de pauperização da personalidade em que, se por um lado, perde o contato com sua terra original, por outro, vê-se deslocado num mundo que se torna diferente a cada légua palmilhada.

Para Cornejo Polar, houve um primeiro momento "em que a migração era mais uma aventura individual" (2000, p. 302), uma saga romântica do indivíduo cuja partida originava-se na vontade de explorar o mundo e decifrar os mistérios além do horizonte. Mais tarde, a migração tornou-se "uma vasta decisão coletiva" (POLAR, 2000, p. 302). A partida, neste caso, quando endereçada nos limites do êxodo rural nordestino, desenhava-se como fase dramática de uma estratégia de sobrevivência, no entanto, frustrada, o que levou Eunice Ribeiro Durhan a dizer que "a história das famílias rurais é uma história de fracassos constantes na busca de um ideal inatingível" (1973, p. 123). O fracasso agudiza-se pela saudade da terra natal e a conseqüente vontade de retornar, impossibilitada, entretanto, pelos meios colocados à disposição do migrante.

Não há um antes e um depois separando em termos de condições de existência os migrantes de *Essa terra*, pois permanecem na mesma miséria que os levou a migrar e que agora leva à sua memória as lembranças da terra ancestral como um ninho desfeito. Esse ninho ou esse éden em que se transforma, em suas lembranças, a terra de onde vieram representa não a fartura e o alimento, mas a convivência perdida com seus iguais e a antiga identidade que se desfigurou sob as alpercatas em cada passo da retirada. Eunice Ribeiro Durhan, atesta que a migração "se reflete em transformações no nível do comportamento dos sujeitos que vivem o processo" (1973, p. 8). Regina Dalcastagnè complementa, afirmando que o migrante "longe de casa, deixa de enxergar no outro o reconhecimento de si" (2003, p. 33). Essa constatação conduz a uma concepção mais aguda do problema do migrante. Em seqüência, Dalcastagnè afirma que "a literatura acompanhou a migração para as grandes cidades, representando de modo menos ou mais direto as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização" (2003, p. 34), fruto de uma situação que já faz parte da vida do sertanejo em sua imanência, pois, de acordo com Eunice Ribeiro Durhan, "solicitados de um lado por novas necessidades, limitados de outro por uma tecnologia pobre, o homem do campo é objeto de tensões cada vez maiores, ante as quais a emigração

se apresenta como uma das poucas soluções possíveis" (1973, p. 111), visto que a alternativa é a inanição e sua sucedânea mais cruel, a morte.

A obra de Antônio Torres revela o contraste entre as cidades grandes e o sertão que, abandonado, sobrevive como se fora um outro país dentro do Brasil. Entre as cidades e o sertão restavam as estradas como rotas de fuga. Mas os retirantes chegavam nas cidades como refugos da civilização. Iam para o sul fascinados pelas promessas vãs de que ali encontrariam amparo, trabalho e cultura. Afinal, tradicionalmente, as grandes cidades têm sido centros de atração que, no entanto, desagregam os retirantes que, em seu mundo rural, só sabem buscar o pão a partir do trabalho com a terra, enquanto na cidade, o sistema industrial exige mão-de-obra qualificada.

O fetiche do sul pode ser exemplificado em *Essa terra*, através de algumas situações, como a comparação entre os rapazes do Junco e os da cidade. Estes *não eram tabaréus*. O farmacêutico – que viera de um centro urbano – também impressionou os moradores do lugarejo pelo seu jeito de andar devagar, como "um capitalista, um verdadeiro homem das capitais, nunca tem pressa" (*ET*,[1] p. 32). Através dos que voltavam, tomavam conhecimento dos inventos da modernidade que não tinham chegado ao Junco, mas que já se tornaram comuns na capital, como, por exemplo, a "televisão – esse milagre que só um homem da capital poderia nos ter revelado" (*ET*, p. 53). Portanto, não era apenas a sobrevivência, havia também o prazer derivado dos bens da modernidade. Uma dupla atração, que levou um personagem a se perguntar: "onde esses braços se encontravam? (*ET*, p. 99). Ele mesmo responde: "dentro do ônibus, em cima dos caminhões. Descendo. Para o sul de Alagoinhas, para o sul de Feira de Santana, para o sul da cidade da Bahia, para o sul de Itabuna e Ilhéus, para o sul de São Paulo – Paraná, para o sul de Marília, para o sul de Londrina, para o sul do Brasil. A sorte está no sul, para onde todos iam" (*ET*, p. 89). Era lá que havia "dinheiro para todo lado" (*ET*, p. 92).

A obra remete, neste caso, a aspectos que fazem parte do estranhamento decorrente das misturas culturais: o deslumbramento dos indivíduos em face do novo, mas não um novo qualquer, e sim o novo que vem do sul representado em gestos, palavras e expressões cujo uso no universo sertanejo é desconhecido, conforme manifestava o personagem que "falava sabido, no seu novo modo aventuroso, dando a entender

[1] ET é sigla de *Essa terra*.

que por trás de cada palavra estava a inquestionável experiência de um homem viajado" (*ET*, p. 90). O deslumbramento diante dos costumes de outras terras aponta para uma vontade de imitação que sempre culmina no hibridismo. As atitudes do farmacêutico atestam essa hibridação em processo. Depois de muito tempo no Junco, teve seus hábitos modificados, "já não era o homem manso e delicado de antes, isso é, de quando chegou aqui no lombo de um burro, vindo do Irará, uma terra infinitamente mais civilizada" (*ET*, p. 44).

O suicídio de Nelo associado à consciência que tinham de que "muitos maridos vão e voltam, sozinhos, com uma mão adiante e outra atrás" (*ET*, p. 15), era a seqüência da frustração do fetiche da viagem. Essas questões tratadas como problema em *Essa terra* levaram Gislene Motta Andrade a constatar que "Antônio Torres denuncia uma situação social inumana e injusta, que abrange tanto a vida rural como a urbana. Patenteia-se a ineficácia dos meros empréstimos bancários e da migração interna como meios de resolver as dificuldades específicas do campo" (1981, p. 97). Ela descobriu um sentido para o nome Junco que acrescenta novos significados à tese que se vem desenvolvendo neste estudo. Isto é, Junco, "entre outros significados, indica CHIBATA, reforçando sobremodo a sugestão de terra que castiga e enxota" (Andrade, 1981, p. 72).

Privilegiando o tema do sertão esquecido, o autor repete uma postura de Euclides da Cunha que também mostrou a realidade dos excluídos, em seu drama histórico-literário, *Os sertões*. Há uma ponte epistemológica e literária ligando o romance *Essa terra* à comunidade do Conselheiro feita por intermédio do personagem Jabá que retornou para o Junco, após sobreviver ao massacre de Canudos, onde seguia o líder carismático Antônio Conselheiro. De acordo com Gislene Motta Andrade, "Jabá indica os sinais que fazem prever a iminência do fim do mundo. Inicialmente, dá como sinal dos tempos a decadência de famílias do Junco, com diminuição progressiva das propriedades" (1981, p. 46) e conclui, com a afirmação de que "anunciando o juízo de Deus, a desgraça dos poderosos, o reino de delícias para os oprimidos, Antônio Conselheiro (e também Jabá) tornam-se a voz de esperança para aqueles sertanejos pobres e oprimidos pelas classes dominantes" (1981, p. 49). Essas premonições vão além de uma *voz de esperança*. Sua aceitação pelo sertanejo significa a transcendência de sua dor pela fuga; pois o juízo final, na concepção do sertanejo, supunha o fim da sociedade como a conheciam e sua substituição por outra organizada segundo os determinantes da divindade.

O excluído em Antônio Torres aniquilava-se em terras estrangeiras, paradoxalmente localizadas em seu próprio território pátrio. É clara a filiação de Antônio Torres à tradição literária dos anos 30, não somente pela ambientação da obra, mas também por aspectos de forma e conteúdo. Essa tradição literária é a seqüência natural de uma tendência iniciada na literatura brasileira ainda no século XIX, quando os autores traduziram sua percepção do país em termos de um nacionalismo crítico diverso daquela forma anterior de olhar o Brasil como terra em que a exuberância e a beleza ocultavam suas contradições. O nacionalismo crítico manifestava o compromisso do autor com sua terra, à qual estendia um olhar que, transcendendo as belezas naturais e o exótico, atingia, além das aparências, as contradições que impediam ao país um progresso que fosse socialmente inclusivo e não exclusivo.

A terra como espaço de subsistência e objeto de ambição do sertanejo que a conhecia e amava é uma constante em *Essa terra*. O telurismo é, assim, um aspecto subjacente ao desenvolvimento dramático da obra. Nelo, ao saber que seu pai havia perdido a terra, escreve-lhe uma carta dizendo que um dia enviaria dinheiro para "comprar de novo a nossa roça" (*ET*, p. 62). É, enfim, o espírito telúrico que aguça o desejo do retirante em atingir o sul onde "onde certamente encontraria uma roça para tomar conta, como se fosse o dono" (*ET*, p. 69).

Os aspectos referidos acima dão a *Essa terra* um caráter de universalidade, tendo em vista que o tema da diáspora, do exílio, do desenraizamento e do êxodo envolve a condição humana desde o surgimento da civilização, ao mesmo tempo em que aponta para a preservação ou o abandono de valores, pois o desenraizamento e a conseqüente perda da identidade conduzem, em *Essa terra*, à ruptura da estrutura familiar. Valores até então tidos como liames das relações humanas na família são postos de lado. A ruptura dos valores se dá, por exemplo, na visão do jipe que chega "trazendo as promissórias vencidas" (*ET*, p. 18). Incapaz de pagá-las, o personagem "— Vendeu a roça, a casa da roça e a casa da rua, pagou as dívidas, torrou o troco na cachaça, depois se mudou para Feira de Santana" (*ET*, p. 21-22), depois de caminhar desolado pelos "quartos vazios, sem camas, sem nada" (*ET*, p. 71).

A problemática do homem em *Essa terra* aparece por meio dos rigores da vida no campo, das relações entre este e a cidade e das relações entre os homens na cidade, como fruto da urbanização que acompanhou o processo de industrialização e o êxodo rural, numa época

em que as cidades tornaram-se pontos de atração, como o eldorado onde não havia fome, conforme acreditavam os migrantes. Isso tornou mais intensa a mestiçagem nas cidades. Ora, "a socialização e a interação entre as pessoas em seu local de desenvolvimento, seja ele uma vila, uma cidade ou um subúrbio começa da edificação de uma rede social entre seus vizinhos" (CASTELLS, 1997, p. 60).[2] A partir daí, dá-se início ao processo de construção das identidades que têm como "base o local, mas interagem com outras fontes de intenção e recognição social, em um diversificado modelo ou padrão que acrescenta novas alternativas de interpretações" (CASTELLS, 1997, p. 60).[3] Isto é, a comunidade local em sua mistura com a alienígena, produz identidades diversas.

O esfacelamento da vida na zona rural como mostrado em *Essa terra* decorre da substituição do homem pela máquina no processo de mecanização das áreas agrícolas. Esse processo resultou da modernização do país e da conseqüente construção de complexos industriais, que depois de atrair o homem do campo, não foi suficiente para abrigar a mão-de-obra que este oferecia. Além disso, a atração em busca de trabalho aliou-se à inadimplência dos pequenos agricultores que não conseguiram pagar os empréstimos tomados ao Banco quando foram convencidos a introduzir a mecanização em suas lavouras, o que os levou à perda de suas terras e à migração para as cidades, onde não encontraram um novo modo de viver que fosse humanizante. Eis um passo para a degradação originada de sua inserção em um mundo com crenças e modo de vida estranhos. A propósito, Antonio Cornejo Polar enfatiza que "a pergunta 'quem sou?' nunca chegue a formular-se independentemente de outra: 'a que mundo pertenço?'" (2000, p.139). Essas duas perguntas, em sua condição de indagações complementares no encontro e no conhecimento de si mesmo são de uma profundidade sem limite e só podem ser respondidas no âmbito de uma reflexão sobre o ser e de uma reflexão sobre a transcendência do ser.

A resposta à primeira pergunta aponta para a identidade do sujeito. Mas a identidade não se restringe àqueles aspectos que diferenciam psicologicamente um homem: segurança, maturidade, auto-controle e outros mais desenvolvidos do nascimento ao primeiro orgasmo. A identidade é formada de relações que ocorrem num tipo de mundo preparado para o indivíduo e no qual se espera que ele viva como

[2] Tradução minha.
[3] Tradução minha.

adulto e, por extensão, como defensor e reprodutor da cosmovisão que lhe fora imposta em sua idade imatura. É como adulto que o problema da existência evolui para um *tipo* particular de mundo; nesse momento, chega-se à segunda pergunta: *a que mundo pertenço?*. É esse mundo que define o *quem sou?*, na medida em que modela a personalidade.

A realidade do personagem de *Essa terra* é conflituosa, conforme assevera Gislene Motta Andrade ao explicar que, no romance, o homem

> entra em choque dentro do âmbito mais restrito de sua própria família, tenta lutar contra o tipo de vida que a sociedade lhe impõe, insurge-se contra a natureza que o cerca, percebe a ausência de sentido para a vida humana em geral e para sua existência em particular, rebelando-se, em última instância, contra o próprio Deus. (1981, p. 64)

O conflito, no caso do homem em processo migratório, decorre dos sucessivos mundos que encontra, sendo que cada novo mundo oferece-lhe novos hábitos, usos, religiões, linguagem e, sempre, dificuldades. Seu estado de homem com identidade pauperizada o torna *imprensado* entre a vontade de viver e as necessidades que devem ser satisfeitas para que essa vontade se concretize. Paradoxalmente, ele quer viver, mas tem medo da existência. Opta, então, por seguir em frente, como numa fuga macabra de si mesmo, agora sem a identidade que perdeu na travessia por espaços onde o outro não é mais uma projeção (Dalcastagnè), mas um estranhamento de si. O medo deriva desse estranhamento que é o resultado de sua trajetória para aquilo que, ainda em sua terra, sonhava ser o paraíso.

Uma primeira conclusão leva a pensar que o processo de modernização porque passou a América Latina não veio acompanhado de uma tomada de consciência política das nações com relação às influências que esse processo poderia ter sobre o homem do campo. Essa situação migrou para as páginas de *Essa terra* que a representou por meio da ação do capital na vida do sertanejo, como se percebe na situação do pai de Nelo que aceitou o empréstimo bancário, tendo como avalista o avô de Nelo[4]. O dinheiro acabou e o avalista morreu. Entregou as terras a um parente, que pagou a dívida. Sem terra e sem esperança, restou-

[4] A referência por meio de títulos ou graus de parentesco ocorre porque na obra não dá nome aos personagens. Apenas Nelo é chamado pelo nome.

lhe a migração para a cidade. Essa é uma das condições em cujo limite o sertanejo encontra os caminhos do sul como esperança de reaver a dignidade cujo preço representa-se no sonho do estômago saciado.

O capital é, dessa forma, um elemento novo acrescentado às dificuldades da vida no campo. Antes da mecanização, eram sertanejos que trabalhavam para terceiros que migravam utilizando uma das "três formas básicas de escape encontradas no romance: suicídio, loucura e partida (ou mudança)" (ANDRADE, 1981, p. 86), fugindo quando o "sol ia secando tudo, secando o coração dos homens, secando suas carnes até aos ossos, secando-os até sumirem" (*ET*, p. 123). Depois, são os proprietários que seguem os caminhos já gastos pelas alpercatas dos que os precederam. A diáspora em Antônio Torres assume, assim, tons que além de dramáticos são ideológicos, porque desnudam as contradições do latifúndio. Os poucos que conseguem manter seus recursos vão aumentando suas propriedades, através da aquisição das terras dos vizinhos arruinados.

O fenômeno, que começa sob o império de questões econômicas e meteorológicas, assume contornos sócio-psicológicos, porque o êxodo, nessas circunstâncias, adquire tons de exílio, pois a partida se dá como meio de salvar a vida, mas na trajetória para o desconhecido o homem perde suas raízes e se degrada antes que possa reconstruir a identidade nas terras para onde vai, como desabafa o pai de Nelo quando, "estragado pelos anos, esbagaçado pelo álcool" (*ET*, p. 121), diz que "a mudança para Feira de Santana foi a pior desgraça da sua vida" (*ET*, p. 149).

A perda da identidade é, portanto, uma sucedânea do desenraizamento, e ocorre no contato com uma realidade como aquele com que se deparou o pai de Nelo, onde "não conhecia ninguém, nenhum de seus compadres estava nestas ruas, nestas casas" (*ET*, p. 77). É da ausência do outro com quem dividiria sua imagem, seus desejos, seus sonhos e sua voz que o personagem se descobre perguntando: "– Quem sou eu? [...] Assim nos vemos: quietos, calmos, encobertos por milhões de mandamentos que nos impedem de dizer o que somos" (*ET*, p. 105). O personagem reconhece, enfim, um conjunto de determinantes ideológicos que lhe impede de se assumir como pessoa em sua plenitude.

Essa pergunta (Quem sou eu?) apresenta intertextualidade com a Bíblia. Jesus Cristo também enfrentou a própria identidade, sabendo, de antemão, que sua revelação ("Tu és o Messias" [Mc 8: 29]) abriria o caminho sem volta na subida do Calvário e para tragédia na cruz. O

enfrentamento resume-se nas perguntas feitas aos apóstolos: "quem dizem os homens que eu sou?" (Mc 8: 27) e "e vocês, quem dizem que eu sou?" (Mc 8: 29). Ao colocá-la na boca do personagem, Antônio Torres estabeleceu uma analogia com dois contextos de dor. No primeiro caso, há dois milênios, a pergunta transportou para a História um instrumento de suplício (a cruz), dando-lhe contornos semânticos de redenção. No segundo, as cruzes que se multiplicavam nos nomes dos membros da família de Nelo revelaram seu conteúdo de maldição, quando o personagem quis se descobrir e se percebeu encoberto e subjugado por camadas de mandamentos que constroem algo mais que sua tragédia, o seu massacre, porque é o massacre de toda sua família que, por sua vez, representa e simboliza o massacre de toda uma comunidade.

No caso de Cristo, a cruz aponta para um depois em que ele reinaria. A cruz significava a vitória em meio à dor e ao sofrimento. No caso do Junco, ainda que acreditassem numa outra vida onde haveria a paz e a fartura após a morte, a cruz associava-se semanticamente à maldição: "– Essa porcaria de Cruz é que não dá futuro a ninguém [...] Vou mudar meu sobrenome. E mudou. Passou a se chamar Pedro Batista Lopes e não mais Pedro Batista da Cruz" (*ET*, p. 50).

Os personagens têm a mesma sorte de se afundar no poço sem fim da amargura, em cujo limite encontra-se a fuga como aspecto do tema predominante, tendo o suicídio como limite extremo, conforme exclama um personagem: "– [...] não consigo entender. Por que aqui dá tanto enforcado?" (*ET*, p. 49). Nelo é o personagem que pratica o suicídio paradigmático, representando a todos que chegam a esse gesto extremo. Depois disso, resta um clima de expectativa, solidão e tristeza em que a morte se mistura com o sagrado: "a água benta no copo em que ele bebeu o veneno. O crucifixo na cabeceira. O retrato do Sagrado Coração de Jesus na mão" (*ET*, p. 132).

A relação entre o sagrado e o profano num contexto de suicídio e derrota, associado à apologia que o padre fez do banco, aponta para algumas direções. De um lado, podemos ter uma visão anti-clerical, de outro, um testemunho histórico com sinais de uma visão psicológica do indivíduo. O anti-clericalismo é inquestionável na descrição da atitude do padre que desencadeia um processo alienante. O testemunho histórico de veio psicológico deriva da ênfase dada a um hábito corrente entre indivíduos desesperados que, quando perdem as esperanças, pensam em Deus a quem recorrem em busca de ajuda. Mas, contraditoriamente,

iniciando-se com a revolta contra o padre que se alia ao capital, a obra indica a substituição da igreja pela venda: "é na venda que todos nós nos abençoamos, como se estivéssemos num convento sagrado, o quarto dos santos de todos os velórios de todos os dias" (*ET*, p. 27). No Junco, portanto, não é a igreja que consola e dá esperança. Na falta desta ou na impossibilidade de haver uma luz para aquela gente resta a venda como espaço de encontro onde substituem a água benta pela cachaça.

As referências a Deus são constantes na obra e estão sempre ligadas a momentos de derrota. O personagem descobre que é meio dia, porque o sol fez sua sombra desaparecer. Aí ele se lembra que, naquele instante, "podia fazer uma linha reta da minha cabeça até o sol e, como um macaco numa corda, subir por ela até Deus" (*ET*, p. 10). Mas, em seguida, encontra Nelo enforcado pendurado numa corda. Revoltado, o personagem exclama que "nunca mais iria querer subir por uma corda até Deus" (*ET*, p. 13). Mas apesar desse momento de revolta, o céu permanecia, em seu imaginário, como um ambiente "cheio de flores. As flores do mês de Maria" (*ET*, p. 97). Restaria o céu como sucedâneo compensador de uma vida de sofrimento. Isso indica que a obra sucede premonição, esperança e decepção. As premonições vêem de Antônio Conselheiro, cujos ensinamentos foram incorporados à tradição oral da comunidade: "muitos pastos e poucos rastos. Poucas cabeças, muitos chapéus. Um só rebanho para um só pastor" (*ET*, p. 16). / "No ano dois mil esse mundo velho será queimado por uma bola de fogo e depois só restará o dia do juízo" (*ET*, p. 16). Esses ensinamentos explicam um universo de crenças e superstições que, em alguns casos, tornavam mais severas as circunstâncias do suicídio, como se percebe em frases como: "quem se mata é um condenado" (*ET*, p. 27) ao inferno.

Antônio Torres fez, assim, uma dialética do finalizar. Os sobreviventes perplexos não querem entender o porque da atitude do grande homem que se mata. A morte de Nelo transforma a todos em mortos vivos inadaptados à modernidade. Depois de morto, restava o conteúdo de sua mala como esperança de se manter a aura do grande homem; mas aberta, travou-se o diálogo da decepção: "– Já abriram a mala? / – Já. / – O que foi que ele trouxe? – Nada" (*ET*, p. 137). A mesma decepção sentida quando viram que sua velha carteira estava vazia, sem dinheiro, contendo uma receita de medicamentos, documentos e "bilhetes de loteria vencidos" (*ET*, p. 43).

A ironia de Antônio Torres se torna mais aguda quando, nos trechos intertextuais, reproduz passagens bíblicas. Há um momento em que um personagem exclama na frente da igreja: "– Vem, que eu te agasalharei" (*ET*, p. 119). Foi aí que o padre os influenciou a aceitar o empréstimo bancário, contribuindo para que perdessem o único agasalho que tinham: um pouco de terra para plantar e sobreviver. Em outro momento, a mãe diz a Nelo: "Nelo meu filho tenho doze filhos é como se não tivesse nenhum. Graças a Deus tenho você" (*ET*, p. 133). Doze é número simbólico na Bíblia, repetido várias vezes ao longo de *Essa terra*. Na Bíblia, logo no início da trajetória da salvação, as comunidades foram divididas em doze tribos; no fechamento dessa trajetória, quando se descreve a Cidade Santa, Jerusalém, um anjo diz: "ela está cercada por alta e grossa muralha, com doze portas. Sobre as portas há doze Anjos. Cada porta tem um nome escrito: os nomes das doze tribos de Israel" (Ap. 21: 12). Considerando o significado do número doze para a tradição cristã, esse número contextualizado no conflito desenvolvido em *Essa terra* adquire novos sentidos que articulam a saga dos sertanejos rumo ao sul à saga das doze tribos de Israel em busca da terra prometida, conforme descrito no *Êxodo* (um dos livros da Bíblia).

Na Bíblia, o número três representa o divino (são três as pessoas da santíssima trindade). Mesters e Orofino asseveram que "três vezes é o superlativo hebraico: plenitude" (2000, p. 66). O anjo que descreve a Cidade Santa, mantém o número doze, ao repetir o número três quatro vezes: "são três portas no lado do oriente, três portas ao norte, três portas ao sul e três portas no lado do poente" (Ap. 21: 13). O número quatro é representação da obra criada pelo divino – a criatura. O número doze é produto do divino pela criatura. Chega-se, dessa forma, a um número com sentido de perfeição e totalidade. Convém ilustrar, ainda, com um trecho da obra em que está implícita essa idéia de multiplicação: "o mesmo Deus que lhe deu doze filhos [...] Doze vezes soltou uma dúzia de foguetes" (*ET*, p. 70). Essa operação resulta no número 144 que é o produto de 12x12. Continuando a descrição da Cidade Santa, "'o Anjo mediu a muralha: cento e quarenta e quatro côvados' (Ap 21: 17). Sinal de grande perfeição e totalidade" (Mesters e Orofino, 2000, p. 66).

Essas considerações conduzem a uma visão da história como continuidade, como reprodução e não como ruptura ou como transformação, voltada ao progresso do homem. Isto é, o não-finalizar expresso no número doze e seus produtos indica que a saga do sertanejo

nos caminhos para o sul e sua frustração e derrota, ao mesmo tempo em que é continuidade tende a permanecer indefinidamente, pois a obra não mostra uma atitude política que vise a fixação do homem no sertão, pelo contrário, quando o poder constituído aparece assume a forma do capital, alia-se à igreja e toma as terras ao sertanejo, retirando-lhe seu lar e, assim, pior que a seca, deixando-lhe como alternativa as estradas que levavam ao sul, à derrota, à frustração e à perda da identidade.

Continuando essa rota de análise da obra pelo viés da intertextualidade, convém indicar que o autor, a partir de um olhar que abrange a história do Brasil, fecha o círculo quando toma um trecho emblemático do nativismo ufanista e o desconstrói numa postura niilista: "Minha terra não tem palmeiras. Tem suco de mata-pasto [...] Veneno da melhor qualidade" (*ET*, p. 149).

Quando Nelo se mata, sua mãe se desestrutura: "– Você se lembra de mim? Quem sou eu?" (*ET*, p. 107). Nota-se que a pergunta, feita há dois mil anos num contexto de tragédia e aqui como parte de um massacre individual e coletivo é repetida, agora, pela mãe. E, como resposta, o personagem explica que é filha do homem pregado na parede. O vocábulo *pregado* forma-se da mesma raiz de *prego*, e foi com semelhante metal que pregaram Cristo na cruz. Há, nesse caso, interação de sentido entre o homem de quem ela é filha e Deus. Seu drama íntimo desenvolvido como parte de uma experiência individual, que se desenrola num cotidiano de derrota, aponta para um universo em que há uma comunhão permanente entre o homem e o sofrimento. Transformado em tese, esse trajeto do íntimo ao cosmo é definido por Begoña Huertas, quando diz que "el acento en la vida cotidiana, en la experiencia individual, revela un interés por indagar en la complejidad de lo real desde el individuo" (1993, p. 53). Um interesse, portanto, em descobrir o mundo a partir da descoberta de si mesmo, a descoberta do *quem sou eu?*. Encontramos, aí, um indivíduo que dirige o olhar para si mesmo e descobre e desnuda sua miséria interior, como parte essencial e primeira para desvendar o mundo. Eis a metáfora central de *Essa terra*.

Referências

ANDRADE, Gislene Motta. *O mítico e o trágico em* Essa Terra. 1981. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1981.

CASTELLS, Manuel. *The Power of Identity*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 1997.

CUNHA, Euclides da Cunha da. *Os sertões*: campanha de Canudos. 37.ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p 33-53, jan.-jun. 2003.

DURHAN, Eunice Ribeiro. *A caminho da cidade*: a vida rural e a migração para São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1973.

HUERTAS, Begoña. *Ensayo de un cambio*: la narrativa cubana de los '80. Habana: Casa de las Américas, 1993.

MESTERS, Carlos & OROFINO, Francisco. *Apocalipse de João*: esperança, coragem e alegria. 2. ed. São Leopoldo: Contexto, 2000.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*: literatura e cultura latino-americanas. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

TORRES, Antônio. *Essa terra*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1978.

O Canto Primeiro do poema *Eustáquidos*, de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica: duas fontes

José Américo Miranda
Faculdade de Letras da UFMG

Frei Manuel de Santa Maria Itaparica nasceu na vila de Itaparica em 1704 e morreu depois de 1768. Professou no convento de Igaraçu em 1720. A julgar pelas informações de frei Jaboatão, escreveu obra volumosa, mas dela pouco se conhece; os poemas "Eustáquidos" e "Descrição da Ilha de Itaparica" são suas obras mais divulgadas. Ambos os poemas foram publicados no volume *Eustáquidos*, sem indicação de data, nem de lugar, nem de editor e nem de licença censória. Sabe-se, entretanto, que o livro saiu do prelo em 1769.

O frontispício do livro diz: "*Eustachidos*. / POEMA SACRO, / E TRAGICOMICO, / Em que se contèm / A VIDA / DE / S.TO EUSTACHIO / MARTYR, / Chamado antes / Placido, / E de sua Mulher e Filhos. / POR UM ANONYMO, / Natural da Ilha de Itaparica, / TERMO / Da Cidade da Bahia. *DADO A LUZ* / POR HUM DEVOTO DO SANTO." O anonimato em que se manteve o autor foi relativo, mas foi suficiente para provocar atribuições equivocadas do poema a outro autor: J. M. da Costa e Silva e Francisco Adolfo de Varnhagen o atribuíram ao padre Francisco de Sousa. Varnhagen corrigiu-se a tempo, na Introdução ao *Florilégio da poesia brasileira*. No "Prólogo" do livro, declara o autor:

> Bem sey, que repararás naõ declarar o meu nome, ao que respondo, que naõ busco gloria para mim, mas só a accidental para o Santo, e mover aos que lerem á devoçaõ, imitaçaõ, paciencia, fortaleza, e conformidade nos contratempos, e infortunios desta miseravel vida. Porém como sabes da minha Patria, sendo esta huma pequena Ilha, com pouca, ou nenhuma literatura, com muita facilidade, se quizeres, podes vir em conhecimento do Author.[1]

[1] ITAPARICA, 1769, página não numerada.

O esclarecimento da autoria dependeu de frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, frade franciscano, nascido no Recife em 1695, que ainda vivia em 1769 (morreu na Bahia em 1779). Em sua obra *Novo orbe seráfico brasílico*, crônica da ordem franciscana no Brasil, o poema *Eustáquidos* é explicitamente atribuído a seu autor.

Sacramento Blake informa que na ordem franciscana frei Itaparica fez todos os seus estudos.[2] A relevância dessa informação importa na leitura de *Eustáquidos*, poema que evidencia a formação de latinista do autor: muito do seu léxico guarda o sentido erudito dos vocábulos, alguns não tiveram até hoje registro nos dicionários e vocabulários da língua – são verdadeiras recuperações eruditas feitas pelo próprio poeta, para uso particular seu, na expressão de seu verso.

O primeiro canto do poema *Eustáquidos* – o poema tem seis cantos em oitavas-rimas – narra a conversão e o batismo de Plácido, soldado romanco que tomou, então, o nome de Eustáquio. Cada canto do poema vem precedido de uma oitava-rima em que fica apresentado o seu

ARGUMENTO.

Andando à caça Plácido soldado,
Correndo atrás de um cervo, que regia,
Dele nas pontas viu crucificado
A Jesu Cristo Filho de Maria:
Sendo do mesmo Deus admoestado,
E já lavado na sagrada pia,
Com a mulher, e filhos, que o imitaram,
Para o Egito pobres se embarcaram.

Andava Plácido nos montes caçando quando lhe apareceu um cervo e ele o perseguiu. Isso é a história. O poema não vai diretamente a ela. Obedecendo aos preceitos do gênero, o poeta faz primeiro a proposição, ou seja a declaração de seu assunto, e a invocação. Ele as faz de modo acasalado: começa pela invocação, na primeira estrofe; passa à proposição, nas estrofes segunda, terceira e quarta; e retoma a invocação nas estrofes quinta e sexta.

Na primeira estância do poema, dirige-se o poeta diretamente à divindade:

---

[2] BLAKE, 1970 [1900], v.6, p.196.

I
Primeira causa, Deus Onipotente,
Na Essência Um, e em Pessoas Trino,
Que sois por atributo o mais clemente,
E da justiça manancial Divino,
Por vós chamo prostrado, e reverente,
Vosso influxo me dai, como imagino,
Porque sem ele nada escrever posso
Em glória acidental de um servo vosso.

É de observar-se que o poeta não invoca as musas, como os poetas da tradição. Ele invoca diretamente ao Deus dos cristãos, à Santíssima Trindade. Começam aí as convergências entre a tradição poética clássica, a que se filia o poeta para os fins narrativos que se propõe, e a tradição do cristianismo, pois trata-se de dar forma nova à narrativa da vida de um dos santos mais antigos do cristianismo – vida que o poeta leu nos hagiológios correntes do tempo em que ainda era jovem; ele mesmo o declara no "Prólogo a Quem Ler".[3] Santo Eustáquio é venerado desde os mais remotos tempos da Igreja; o seu nome figura no martirológio e uma das mais antigas igrejas de Roma lhe é dedicada. A sua história misturou-se de tal forma à lenda que não se pode com segurança separar a realidade da fantasia. Ele serviu nos exércitos romanos no reinado de Trajano e foi martirizado no tempo de Adriano.[4]

Nas três estrofes seguintes vem a declaração do assunto, ou seja, a proposição:

II
A vida de um famoso Herói Romano,
E de um Varão fortíssimo, e valente,
Que o vestido do século profano
Trajou como saial de penitente,
Depois, que aquele raio soberano,
O peito lhe abrasou com chama ardente,
E nos casos de dor, pena, e tormento,
Foi o segundo Jó no sofrimento.

[3] ITAPARICA, 1769, página não numerada.
[4] *ENCICLOPÉDIA e dicionário internacional*, [s.d.], v.VIII, p.4434.

III
Plácido digo, aquele, que no estudo
Da soldadesca sempre cuidadoso,
Soube mui bem usar do arnês, e escudo,
Para alcançar martírio glorioso,
E desprezou do vil terreno tudo
Para subir ao Olimpo pressuroso,
Em verso heróico cantarei ufano
Com a lira de Orfeu, voz do Tebano.

IV
E também os seus filhos, e a consorte,
Esta valente, e aqueles esforçados,
Que mereceram ter a dita, e sorte
De serem com martírio coroados,
Dando na vida, e gloriosa morte
Exemplo de guerreiros, e soldados,
Lugar quero, que tenham em meu verso,
Para que se divulguem no Universo.

Prossegue nítido, nos versos, o entrelaçamento das referências pagãs, a cuja tradição o poeta toma a forma do poema, às referências cristãs, a cuja tradição toma o assunto. Segundo o poema, Plácido "desprezou do vil terreno tudo / Para subir ao Olimpo pressuroso" – o Olimpo designa, aqui, o céu dos cristãos. Esse santo, que alcançou o "martírio glorioso" depois que "aquele raio soberano, / o peito lhe abrasou com chama ardente", é o que pretende o poeta "cantar em verso heróico", "com a lira de Orfeu", com a "voz do Tebano".

Além das referências mitológicas obrigatórias no gênero e do vocabulário pagão empregado em história cristã, na própria estrutura da narrativa há o entrecruzamento desses campos que, fora da ficção poética, se opõem. Como já se viu, a narrativa do poema começa na sétima estância:

VII
Em um ligeiro bruto, que tocava
A Terra, e o ar rompia em breve instante,
E de Flora as alfombras arrancava
Das unhas com o som quadrupedante,
Cujo furor robusto refreava
A supressão da rêmora brilhante,
Plácido airoso com valor subia,
E as montanhezas feras perseguia.

O poeta descreve a cavalgadura potente de Plácido: o "ligeiro bruto", seu cavalo veloz, rompe os ares, arrancando com os cascos a vegetação rasteira, "de Flora as alfombras". Para exaltar-lhe [da cavalgadura] a potência, compara o seu poder ao da rêmora, que, segundo crença dos antigos, era capaz de fazer parar um navio, se se lhe prendesse ao casco.

Nas duas estâncias seguintes, descreve o próprio Plácido, na primeira comparando-o positivamente a Adônis e Marte, na segunda colocando-o acima de Demofonte, Actéon e Enéias:

VIII
De luzido aço airosamente armado,
Com múrice mais fino também se orna,
Que ou é Adônis já daquele prado,
Ou para parecer Marte se adorna:
Já no galante, já no denodado
Tanto temor influi, e amor suborna,
Que os brutos da mesma hórrida espessura
Lhe obedecem de medo, ou de brandura.

IX
Não tão bizarro Demofonte gira
De Ródope a espessura, o monte, e o prado,
Nem tão galante ao bosque se retira
Um, que já foi dos cães despedaçado:
Menos airoso ao cervo seta atira,
Esse, que foi de Citeréia amado,
Quando fugindo do Troiano estrago
Dido acompanha aos montes de Cartago.

Plácido não é tão garboso quanto Demofonte, um dos guerreiros que estava dentro do cavalo de Tróia, nem tão galante quanto Actéon, caçador mitológico que, por ter supreendido Ártemis no banho, foi transformado por ela num cervo e foi morto por seus próprios cães (aquele "que já foi dos cães despedaçado"). Ele é, ainda, menos airoso que Enéias, aquele que "fugindo do Troiano estrago" acompanhou "Dido aos montes de Cartago." Essa referência a Enéias, herói troiano que, no livro IV da *Eneida*, vai à caça em companhia de Dido, rainha de Cartago, nos ajuda a compreender um dos versos do poema e a localizar uma das fontes do poema, ou um dos modelos de que se serviu o poeta para conceber a cena de caça.

X
Os cães odoros, Zéfiros volantes
Da companheira turba estimulados,
Raivosamente pela branha errantes
Correndo andavam de latir cansados:
Retumbando iam gritos sibilantes
Dos caçadores do suor banhados,
Uns vagarosos já, e outros ligeiros,
Por vales uns, e outros por outeiros.

Em meio à caça, o poeta menciona os "cães odoros", também chamados de "Zéfiros volantes" – metáfora culta, em que, pela velocidade com que a matilha de cães é capaz de percorrer o denso arvoredo (a espessura), os cães recebem o nome do vento ("Zéfiro"). Ou seja, eles são capazes de mover-se como o vento. "Zéfiro", na mitologia grega, era o deus do vento Oeste. Entretanto, aos cães é associado o adjetivo "odoros". É sabido que cães auxiliam o caçador por sua capacidade de sentir odores, mas o adjetivo "odoro", oriundo do latim *odorus*, significa "odorífero, cheiroso" – e não capaz de sentir ou perceber odores.

Essa cena de caça, pela referência a Enéias na estrofe imediatamente anterior, parece haver sido escrita pelo poeta quando ele tinha os olhos, ou a atenção, no livro IV da *Eneida*, em que Virgílio, descrevendo a partida de Enéias e Dido para a caça, utiliza a expressão *odora canum*, que foi traduzida por Odorico Mendes como "farejantes cães".

Segue-se o encontro com o cervo, que motivará a conversão de Plácido ao cristianismo:

XII
Entre estas Feras mais se assinalava
Um cervo de grandíssima estatura,
Que as árvores silvestres sopeava,
E decorria airoso a espessura:
Para Plácido manso se chegava,
Não com furor, com mostras de brandura,
Ele fazendo o arco retrocido,
Quando cuidou ferir, ficou ferido.

XIII.
Dele nas meias-Luas bem crescidas
Viu (oh protento, e maravilha rara!)
Entre chamas de luzes espargidas,
Luzes, que a alma fazem também clara,
Ao mesmo Redentor, que com feridas
Sacrossantas, sinais do que já obrara,
No madeiro da Cruz pregado estava,
E sendo Deus ao homem se mostrava.

XIV.
C'um tom de voz severo, mas benino,
Que o penedo mais duro abrandaria,
Por modo humano, sendo em si divino,
Começou a falar, e assim dizia:
Plácido, onde te leva o desatino?
Onde te arrasta a lesa fantasia?
Por que razão persegues tão tirano
Quem sendo Deus, por ti se mostra humano?

Nessas estâncias, mereceria comentário o valor simbólico de o animal caçado ser um cervo, já que na mesma *Eneida* o poeta Virgílio, depois de narrar a partida da Enéias, refere-se a Dido como "cerva ferida" – ferida de amor, naturalmente. No encontro com o cervo, ao caçá-lo, Plácido ficou ferido de amor: "Quando cuidou ferir, ficou ferido." Na literatura ocidental, o cervo representa o ser amado; o encontro com o cervo é um encontro de amor. O símbolo do cervo ocorre tanto na tradição pagã como na tradição bíblica.[5]

Do mesmo modo, mereceria um comentário mais desenvolvido o fato de Cristo haver aparecido ao Santo entre os chifres do cervo, a que o poeta chama de "meias-Luas". Essa figura, verdadeiro topos, típico da linguagem literária até o século XVIII, foi tomado por Heitor Martins, que o examina em diversas ocorrências na poesia portuguesa, como apropriada para versos cômicos e satíricos. Entretanto, a associação entre "corno" e "lua", num poema sacro como este, seria importante para a avaliação proposta pelo estudioso: a do decoro como conceito crítico.[6]

[5] Cf. CUNHA, 2004, p.67-98; AZEVEDO FILHO, 1981, p.122-123.
[6] Cf. MARTINS, 1983, p.61-65.

Mais importante para os fins deste artigo, são, no entanto, as primeiras palavras que Cristo dirige a Plácido: "Por que razão persegues tão tirano / Quem sendo Deus, por ti se mostra humano?" – são palavras semelhantes às que ouviu São Paulo no caminho de Damasco. Começam aqui os sinais da outra fonte de que se valeu o poeta para a concepção dessa cena: o texto bíblico. No caminho de Damasco, foram estas as palavras que, vindas do céu, foram ouvidas por Saulo: "Saulo, Saulo, por que me persegues?" e "Eu sou Jesus a quem tu persegues." (At 9, 4-5) Essa é a mesma queixa que faz Cristo a Plácido, quando lhe começou a falar na estrofe XIV, transcrita acima. Mais adiante, nas estâncias XXII e XXIII, em que Plácido responde a Cristo, há referências ainda mais explícitas à conversão de São Paulo:

XXII.
Às palavras do Oráculo Divino
Suspenso ficou Plácido, e turbado,
Sem voz, sem força, sem vigor, sem tino,
Imóvel, cego, atônito, e pasmado;
Mas como aquele raio cristalino
O coração lhe tinha alumiado,
Com branda voz pediu, que lhe dissesse
Aquilo, que queria, que fizesse.

XXIII.
Qual o Tarsente moço, Herói ingente,
Quando para Damasco caminhava,
E para perseguir de Cristo a gente
De seu Príncipe as letras estimava,
Olhando um raio de esplendor ardente,
Que o coração escuro lhe ilustrava,
Responde quando a inspiração abraça,
Senhor, dizei-me, que quereis que faça.

O poeta, aqui, não somente compara a conversão de Plácido à conversão de Saulo, nascido em Tarso (daí o "Tarsente" do primeiro verso da estância XXIII – palavra aparentemente criada pelo poeta, por analogia com outros adjetivos terminados em "nte", como "prudente"); ele cita textualmente a resposta de São Paulo, pondo as palavras de um santo na boca do outro. Efetivamente, as palavras ouvidas por São Paulo, vindas do céu, foram estas: "Saulo, Saulo, por que me persegues?" e "Eu

sou Jesus a quem tu persegues." (At 9, 4-5) Quanto às palavras de Saulo mencionadas nesta estrofe – "Senhor, que quereis que eu faça?" (At 9, 6) –, elas não aparecem em muitos manuscritos antigos, razão pela qual não aparecem em algumas versões da Bíblia; mas são as palavras com que São Paulo teria respondido à interprelação da divindade.

Além disso, segundo o poeta, "Às palavras do Oráculo Divino / Suspenso ficou Plácido, e turbado, / Sem voz, sem força, sem vigor, sem tino, / Imóvel, cego, atônito, e pasmado;" ao passo que, segundo a Bíblia, o homens que acompanhavam Saulo ficaram "emudecidos de espanto" e, no versículo que falta a muitos manuscritos, diz-se que ele dirigiu-se à voz que lhe falava "trêmulo e atônito". Não bastasse isso, quando Saulo ergueu-se do chão, "embora tivesse os olhos abertos, não via nada." A figura de Plácido, ao ver Cristo crucificado entre os chifres do cervo e ouvir-lhe a voz, é claramente inspirada nessa passagem bíblica.

Queremos crer que fica demonstrado que, além das fontes que forneceram ao poeta o padrão da forma épica, como Camões, e alguns dos elementos da versificação e da linguagem poética cultista, como Marino e Manuel Botelho de Oliveira – esses assinalados por Sérgio Buarque de Holanda –,[7] o canto IV da *Eneida* e a cena bíblica da conversão de São Paulo são as matrizes de cujo cruzamento resultou a narrativa do canto primeiro desse poema, em que são narrados a conversão e o batismo de Santo Eustáquio. Esse poema, ou essa cena do poema, é emblemática do cruzamento ou da soma ou da cooperação de tradições; cruzamento, soma ou cooperação que não foi (não era) desprovida de desconfiança.

O próprio Santa Maria Itaparica, na invocação de seu poema, que tracicionalmente é feita às musas, deixa claro que pede inspiração ao Deus uno e trino da cristandade:

> Primeira causa, Deus Onipotente,
> Na Essência Um, e em Pessoas Trino,
> Que sois por atributo o mais clemente,
> E da justiça manancial Divino,
> Por vós chamo prostrado, e reverente,
> Vosso influxo me dai, como imagino,
> Porque sem ele nada escrever posso
> Em glória acidental de um servo vosso.

[7] Cf. HOLANDA, 1991, p.

Parece indício de cautela esse modo de começar o poema, muito embora, desde a epopéia camoniana, estivesse resolvida a questão e autorizada a presença de divindades pagãs nas ficções poéticas do mundo cristão. Já em 1572, quando da primeira edição de *Os Lusíadas*, Frei Bartolomeu Ferreira, em nome da Santa Inquisição, havia exarado o seguinte parecer, sobre a presença de entidades pagãs no poema de Camões:

> Vi por mandado da Santa e Geral Inquisição estes dez cantos dos Lusíadas de Luís de Camões, dos valerosos feitos em armas que os Portugueses fizeram em Ásia e Europa, e não achei neles cousa alguma escandalosa, nem contrária à fé e bons costumes, somente me pareceu que era necessário advertir os Leitores que o Autor pera encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos Portugueses na Índia, usa de uma ficção dos Deuses dos Gentios. E ainda que santo Agostinho nas suas Retratações se retrate de ter chamado nos livros que compôs de Ordine, às Musas Deusas todavia como isto é Poesia e fingimento, e o Autor como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo Poético não tivemos por inconveninete ir esta fábula dos Deuses na obra, conhecendo-a por tal e ficando sempre salva a verdade de nossa santa fé, que todos os Deuses dos Gentios são Demônios. E por isso me pareceu o livro digno de se imprimir, e o Autor mostra nele muito engenho e muita erudição nas ciência humanas. Em fé do qual assinei aqui.[8]

De par com a aparente cautela do poeta no início do poema, que soa como profissão de fé católica, acompanha o poema, em seu final, como era de praxe na época, uma "Protestação da fé", em que se lê:

> *Da Igreja Católica Romana,*
> *Que ao pobre Pescador foi entregada,*
> *E com virtude sempre soberana*
> *É por Pastores muitos conservada,*
> *Que o inimigo cruel da gente humana*
> *Sempre firme verá, sempre exaltada,*
> *Tudo quanto disser nesta escritura*
> *Como Cristão fiel dou à censura.*

[8] FERREIRA in: CAMÕES, 1572.

É curioso que a obra *Eustáquidos* tenha sido impressa sem indicação de data, de oficina impressora, de lugar e sem a declaração de autorização da mesa censória, que existia desde 1768, ou de "todas as [três] licenças necessárias" a livros publicados antes de 1768. A "protestação da fé" vale, aqui, pela atitude de submissão à instância censória, numa época em que, segundo palavras de Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, "não podemos afirmar que conhecemos o texto original de uma obra impressa, mas somente um texto ao qual os censores anuíram."[9] Já que o livro de Santa Maria Itaparica faz casar uma cena de caça da *Eneida* – caça que resultou ou culminou na realização de um amor profano – com a cena bíblica da conversão de São Paulo, já que nele se chama "Olimpo" o lugar que Plácido passou a merecer depois do martírio – não são, certamente, excessivas, nem meramente protocolares, as cautelas de que se cercou o poeta.

Referências

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *As cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2000.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Ave Maria, 1971.

BLAKE, Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970. 7v. [Edição fac-similar.]

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Lisboa: Antônio Gonçalves Impressor, 1572. Ediçao fac-similar in: CUNHA, Antônio Geraldo da. *Índice analítico do vocabulário de* Os Lusíadas. Rio de Janeiro: Presença, 1980. p.231-325.

CUNHA, Celso. Significância e movência na poesia trovadoresca. In: *Sob a pele das palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p.67-98.

ENCICLOPÉDIA e dicionário internacional. Lisboa: W. M. Jackson, s.d. 20v.

ITAPARICA, Frei Manuel de Santa Maria. *Eustáquidos*. [s. l.]: [s.e.], [s.d.].

[9] SARAIVA, LOPES, 1969, p.178.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. As epopéias sacras. In: _____. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.50-78.

MARTINS, Heitor. Os cornos da lua e o decoro setecentista. In: _____. *Do barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. p.61-65.

SARAIVA, Antônio José, LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Publicações, 1969.

VIRGÍLIO. *Eneida*. In: *Geórgicas; Eneida*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1960. p.101-388.

“Real Real em seu Alto Cavalo Branco”: Cavalaria e dignidade social no sertão riobaldiano

José Quintão de Oliveira
UFMG

Introdução

Este pequeno artigo toma como provocação o discurso do ex-jagunço Riobaldo, narrador e protagonista do romance-monumento *Grande sertão: veredas*, sobre os cavalos. Arguto, o antigo chefe de guerra atenta para o animal em sua função de companheiro e de arma de combate; percebe como o cavalo retrata aquele que o monta e como pode constituir-se também em instrumento de ofensa e desvalorização social.

Percorre-se o chamado mundo ocidental, desde a Antiguidade grega aos nossos dias; do Mediterrâneo ao Atlântico, chegando ao Brasil, sempre acompanhando o animal em sua complexa relação com o cavaleiro. Nesse percurso, o par acaba por se revelar uma unidade em que a montada, eloqüente, diz de si e daquele que a monta, estabelecendo, nomeando e expressando relações sociais.

Da vida à literatura, a alimária de montaria faz um percurso em que a posição que ocupa na última, na verdade, apenas retratam aquela que já preenchia na primeira, como se verá nas páginas que seguem. Para melhor compreender esse percurso, serão inquiridos inúmeros escritores, traçando um arco que parte de Montaigne, passa por José de Alencar e Euclides da Cunha e inúmeros outros, antigos e modernos; e ainda sociólogos, estudiosos da cultura popular, e também conquistadores, como César e Alexandre, tão grandes guerreiros quanto hábeis cavaleiros.

Cavalos e cavaleiros

Montaigne (1987) discorre sobre a relação entre o cavalo e a posição social do cavaleiro entre diversos povos e observa que, por exemplo, no Império Otomano era vedada aos judeus ou cristãos a posse de cavalo. Conta ele que o Rei Afonso, fundador da ordem dos

Cavaleiros da Lista, estabelecera em suas ordenações, que o fidalgo que montasse uma mula ou besta, seria multado em um marco de prata. Já entre os abissínios, era indicativo de alta posição social montar uma mula. Baldessare Castiglione, autor d'*O cortesão*, também lembrado por Montaigne, diz que era costume, nas repúblicas italianas, se multar o fidalgo que tomasse uma mula como montada.

Por razões mais pragmáticas, Júlio César fazia recolher armas e cavalos dos derrotados, para prevenir eventuais levantes. Para o vencedor das Gálias, mais que o status do cavaleiro, importava o uso do animal como arma de combate, privados dessa arma, seriam mais dóceis, certamente. Claro, que entre povos que valorizavam a equitação, estar desprovido da montaria seria um ponto a mais na contagem negativa da derrota, conseqüentemente, ainda menos dispostos à revolta estariam tais guerreiros, perdedores na guerra e reduzidos no seu brio. Esse mesmo César, cavaleiro de extrema habilidade, quando morreu um seu cavalo, de grande estima, mandou que sua imagem fosse consagrada no templo de Vênus. Conta-se que Alexandre da Macedônia, conquistador de vasto império montava um cavalo – Bucéfalo – que se tornou epônimo de cidade, restando seu nome imortalizado, tendo recebido honras divinas ao morrer.

Gilberto Freyre, falando sobre a luta de classes no Brasil, afirma que

> Os dominadores da terra quase não têm ganho nenhuma vitória sobre os derrotados, sobre os insubmissos, sobre os mal satisfeitos – gente quase sempre de pé, sem terra e sem cavalo –, que não tenha sido uma vitória de homens majestosamente a cavalo. (FREYRE, 1967, p. 65)

O poeta Mauro Mota, em crônica que descreve costumes do seu Pernambuco, relembra de

> quando os bons cavalos de sela estavam ainda no tempo de prestígio. Conforme o porte, o passo e a qualidade dos arreios, indicavam a condição financeira do dono, talvez até mesmo para algum financiamento no Banco Popular, daí o capricho para tê-los cada vez mais gordos e meeiros, castanhos ou alazães [sic], de frente aberta, mostrando logo o que valiam. (MOTA, 1982, p. 104)

Eis o que diz uma quadrinha, fragmento de uma moda colhida por Cornélio Pires em Piracicaba, interior de São Paulo, segundo informa Amadeu Amaral:

> Cavalo de gente rica
> tem passo e tem andadura.
> A égua de gente pobre
> é calombo e pisadura.
> (AMARAL, 1976, p. 114)

Constata-se assim, que a valorização do cavalo, como meio de locomoção, como arma de combate, ou como espelho da posição social do dono, existe entre os variados povos. Entre os gregos, mais particularmente em Atenas, eram chamados cavaleiros os homens possuidores de fortuna que não eram originários da aristocracia eupátrida; na guerra combatiam montados em animais de sua propriedade, por eles mesmos equipados. Cavaleiros eram também entre os romanos os homens ricos e de projeção social que, não sendo nobres pelo nascimento, eram enobrecidos por sua ligação a uma das dezoito ordens eqüestres. A partir de Augusto, criador de uma nova ordem eqüestre, essa classe passa a fornecer os principais quadros da administração imperial, iniciando uma tradição que se manteria pelos três séculos seguintes. Essa vinculação entre o cavalo e a nobreza se mantém e se amplia durante a Idade Média, criando-se toda uma mística em torno do cavaleiro andante, ao qual a tradição atribuiu uma aura de valentia, lealdade e desprendimento. Ser sagrado cavaleiro era a grande aspiração entre aqueles que podiam portar armas e se bater nas guerras. As ordens cavaleiras eram poderosas e respeitadas, como era o caso da Ordem dos cavaleiros de Malta, a dos Hospitalares, dos Templários etc. Cavaleiros são intitulados ainda hoje os que recebem o grau máximo de inúmeras comendas; assim, tem-se Cavaleiro da Legião de Honra, Cavaleiro da Ordem de Cristo, da Ordem do Cruzeiro do Sul etc. Não espanta, pois, que entre as mais importantes contribuições da nobreza cortesã à literatura portuguesa figurem *O livro de montaria*, de D. João I, fundador da dinastia de Avis e *O livro da ensinança de bem cavalgar toda sela*, do seu sucessor no trono de Portugal, D. Duarte.

Veja-se o que dizem as Ordenações Filipinas, baixadas por Filipe, que reinava sobre a Espanha e Portugal, em 1603, que foram o principal estatuto legal do Brasil até 1830:[1]

> Para que se saiba que devem ser relevados de haver pena e açoites ou degredo com baraço e pregão, por razão de privilégios ou linhagem, mandamos que não serão executadas as tais penas nos escudeiros dos prelados e dos fidalgos e de outras pessoas que costumam trazer escudeiros a cavalo, ora o cavalo seja do escudeiro, ora do seu senhor, [...] nem nas pessoas que provarem que costumam ter sempre cavalo de estada em sua estrebaria, e isto posto que a peões ou filhos de peões sejam (LARA, 1999, p. 488-489)

Observe-se que mesmo o peão ou filho de peão, indivíduo de ofício mecânico, a mais baixa extração social do homem não escravo se equipara ao nobre de sangue pela posse do "cavalo de estada", isto é, cavalo mantido em estrebaria, não criado solto pelas beiras de estrada, que é animal de carga, almocreve. Anote-se que nesse capítulo o rei Filipe repete o que vêm dizendo as ordenações do reino desde D. João I, o "Príncipe da Boa Memória", que instituiu essas compilações durante seu reinado entre 1385 e 1433.

O cavalo compõe a figura do senhor de engenho, dotando-o de um meio de locomoção que o completa e espelha. Gilberto Freyre vincula o boi, animal por excelência proletário, ao mucambo, ao escravo e ao pária. Vinculação inversa é feita entre o cavalo – animal por excelência aristocrático – e o senhor. O proprietário de engenho – na verdade, todo nordestino rico e poderoso do litoral – era uma espécie de centauro euclidiano em versão das classes dominantes. Diz o sociólogo:

> Sem o cavalo, a figura do senhor de engenho do Nordeste teria ficado incompleta na sua dignidade de dono de terras tão vastas e na sua mística de fidalgo de casas-grandes tão isoladas. Incompleta nos seus movimentos de mando, nos seus gestos de galanteria, nos seus rompantes guerreiros. (FREYRE, 1967, p. 65)

---

[1] Na verdade as Ordenações Filipinas preservaram parcialmente o caráter de estatuto legal no Brasil até 1917, quando entrou em vigor o Código Civil Brasileiro, elaborado por Clóvis Bevilacqua.

"Homem a pé, esses Gerais comem"

Indispensável para compor a figura do *landlord* nordestino, o cavalo é, por motivações mais práticas e corriqueiras, indispensável para o sertanejo, seja o vaqueiro, o pequeno sitiante ou o jagunço. No sertão o cavalo é uma necessidade imperiosa para a locomoção, dadas as grandes distâncias que precisam ser percorridas até mesmo para atividades e coisas cotidianas como chamar um benzedor, comprar sal ou querosene, campear uma rês extraviada, fazer uma visita ou ir à cidade ou povoado assistir missa. Ou, como traduz Riobaldo: "O pobre sozinho, sem um cavalo, fica no seu, permanece, feito numa crôa ou ilha, em sua beira de vereda. Homem a pé, esses Gerais comem." (ROSA, 1976, p. 282)

Segundo Caio Prado Junior,

> O cavalo tem no Norte o papel da besta no Centro-Sul; é o animal de carga e montaria. Emprega-se mesmo em substituição ao boi, na almanjarra dos engenhos. Nas fazendas de gado, então, ele é indispensável: na sua falta não seria possível manter, nestas extensões enormes que cobrem, a necessária vigilância sobre o gado solto. Uma fazenda, por pequena que seja, um chiqueiro como se diz, não pode ter menos de 25 a 30 cavalos; mas nunca uma fazenda é bem manejada com menos de 50 a 60. (PRADO JUNIOR, 1969, p. 193)

Mas, além de indispensável à vida cotidiana, também lá, no sertão, onde vagueiam Riobaldo e seus companheiros, o cavalo é um grande indicador da posição social. Todos sabem, mesmo um catrumano geralista como Teofrásio líder dos do Pubo. Entre os moradores do povoado existia um único animal de montaria, um jumento. Quando os jagunços chegam, Teofrásio monta-o "para oferecer à gente maior vulto de respeito" (ROSA, 1976, p. 290), como relembra Riobaldo. Percebe-se ainda a importância do animal no entusiasmo com que esse narrador o descreve:

> Mas o cavalo – esse me entusiasmou: era um animal gateado, grande, com a imponência e todo brio, de rabejo vasto; e mais tarde o senhor verá o que ele era; cavalo de cara alta, de beiço mole, cavalo que debruça bem e que em poço bebia remolhando a testa. Ele sabia olhar redor-mirado a gente, com simpatias ou com desprezos,

> e respirava para dentro dos peitos a maior quantidade de ar que desejava, por quantas ventas tão largas ele tinha. (ROSA, 1976, p. 311)

Observe-se o quanto esse Riobaldo, barranqueiro e geralista dos mais sábios, atenta para as montarias dos chefes: "Zé Bebelo, montado num formudo ruço pombo e com um chapéu distintíssimo na cabeça, repassava daqui p'r'ali, eguando bem, vistoriava." (ROSA, 1976, p. 103) Recém-integrado ao bando dos ramiros, o futuro Urutu-Branco descreve a partida do chefe, "Montado no cavalo branco, Joca Ramiro deu uma despedida." (ROSA, 1976, p. 191) Depois do assassinato desse chefe, Zé Bebelo assume o comando dos jagunços em luta por vingança. Sua nova condição de chefe se espelha na montaria, aos olhos do sempre atento Riobaldo: "O cavalo pombo de Zé Bebelo era o de mais armada vista, o maior de todos." (ROSA, 1976, p. 296)

A imagem da derrocada do mesmo Zé Bebelo se fixa na memória do jovem jagunço como o confronto do antigo chefe, derrotado, face ao garbo do vencedor, sobre seu cavalo, como num trono de rei guerreiro: "Tinha sido aquilo: Joca Ramiro chegando real, real, em seu alto cavalo branco, e defrontando Zé Bebelo a pé, rasgado e sujo, sem chapéu nenhum, com as mãos amarradas atrás, e seguro por dois homens." (ROSA, 1976, p. 194) Após o julgamento do jagunço, guerreiro derrotado, parte o senhor da vitória: "Lá ia ele deveras, deveras, em seu cavalão branco, ginete" (ROSA, 1976, p. 217).

Quando do retorno de Zé Bebelo, em companhia dos urucuianos, em busca de vingança contra os assassinos de Joca Ramiro, o vaqueirinho que leva aos jagunços a notícia exalta a valentia do adventício, observando a precariedade de sua condição: "Nem cavalos eles não têm..." (ROSA, 1976, p. 69) O fato de combaterem desmontados parece espantar mais que a valentia de enfrentar bando muito maior e melhor armado.

Em outro momento, Riobaldo pede a um jagunço notícia de Diadorim, inquirindo se esse está ferido. O inquirido – o Paspe – não sabe responder a isso, vira Diadorim só por um relance. "Só viu que o arreio era socadinho, quase novo, e o cavalo alto, desbarrigado, mas pronto de si, riscando com todas as ferraduras, murzelo-andrino..." (ROSA, 1976, p. 174) Conversara com o cavaleiro e não sabia informar sobre ele, mas, sobre o cavalo, visto de relance, fora capaz de dar todas as informações. Parece ter-se aí uma característica do sertanejo, sempre atento a todos os detalhes atinentes à montaria; o cavaleiro – apêndice ao qual nem

sempre se atenta. Conhecendo-se o cavalo, já se sabe tudo que há para saber sobre quem o monta.

"…E que […] eu viaje daqui sem vigia nenhuma […], mas o senhor me fornecendo animal de sela arreado, minhas armas […] mais o de-comer para os três dias, legal..." (ROSA, 1976, p. 191) São as condições de Zé Bebelo ao aceitar o exílio que lhe impõe Joca Ramiro. Mais do que meio de transporte indispensável, o cavalo simboliza o status do chefe que parte com honra, apesar de derrotado. Assim, ele segue com suas armas, "montado num bom cavalo de duas cores, arreado com sela boa de Minas-Velhas" (ROSA, 1976, p. 215)

Portadores de tamanha importância para vida naquela sociedade, os animais de montaria também são negativamente simbólicos: "o promotor amontado à força numa má égua, de cara para trás" (ROSA, 1976, p. 102). Era o procedimento dos jagunços para humilhar o agente da lei, rebaixando-o socialmente ao montá-lo à força em um animal de baixa categoria, na lembrança do jagunço-narrador. A situação da montada sempre reflete a condição daquele que a monta. Veja-se, por exemplo, como Riobaldo descreve os filhos de um geralista pobre próximo a cuja casa os jagunços acampam: "Mas quem vinha eram os meninos do lavrador, montados num cavalo magro, [...] Às vezes vinham em dois cavalos magros, e eram cinco ou seis meninos, amontados, agarrados uns nos outros, uns mesmo não se sabia como podiam, de tão mindinhos." (ROSA, 1976, p. 221) Nesse passo a magreza dos animais torna quase pleonástica a referência ao pouco desenvolvimento físico dos seus cavaleiros.

Essa associação entre a baixa extração do cavaleiro, refletida na sua montaria, está muito bem retratada também na novela "O duelo", de *Sagarana*, quando do encontro entre Timpim Vinte-e-Um e seo Turíbio Todo, de volta da Capital, em demanda da Vista-Alegre e dos "olhos bonitos de cabra tonta" (ROSA, 1968, p. 142) de Dona Silivana. O Timpim, pedaço de homem, que nem nome lhe atribuem os irmãos – um caguinxo. Descalço, traz uma montada cuja decadência é tão grande que nem se sabe ao certo, se cavalo ou égua, maus dentes, magro e miúdo, monta um

> cavalinho pampa – era mesmo um cavalo – com o rabo amarrado e a crina cortada rente, funga-funga, magrelo, se afinava pela mesma petição de miséria: o freio era barbicacho; a sela um lombilho quase cangalha, faltando-lhe um estribo; e não tinha rabicho e nem peitoral. (ROSA, 1968, p. 164)

Vendo um tal conjunto de cavalo e cavaleiro, Turíbio Todo nem reparou na "testa cabeluda de homem bravo, e essas sobrancelhas fechadas, juntando uma com a outra por cima do nariz" (ROSA, 1968, p. 160) O tal cavalo leva o papudo a desprezar o cavaleiro, afinal, um retrata o outro. Não reparou também no brio do pampinha a acompanhar a andadura do seu cavalo de empréstimo, nem na ousadia do capiauzinho que pelo menos duas vezes o interrompe. As conseqüências são bem conhecidas.

O fazendeiro sêo Habão, astuto e pragmático, é dos primeiros a perceber a nova condição de Riobaldo, quando este está para assumir o comando do bando de jagunços. Presenteia-o com um cavalo de grande estampa, a que esse chamará Siruiz, homenagem a uma sempre presente imagem da juventude. O cavalão é a primeira manifestação de reconhecimento à condição de chefia de Riobaldo, ainda antes de ele chefe efetivo se tornar. Riobaldo sabe que o fazendeiro não age inocentemente, sabe também que sua obrigação seria entregar o presente ao chefe, mas resolve conservá-lo. Animal tão nobre só poderia pertencer àquele que tem o comando. A posse do cavalo informa que está definitivamente selado o destino de Zé Bebelo.

O centauro

A ligação entre cavalo e cavaleiro, bem como a habilidade do sertanejo sobre a montada não é constatação recente, já o constatara Frei Manuel do Salvador, no *Valeroso Lucideno e o triumpho da liberdade*, de 1648. O tema está n'*Os sertões*, como já dito e em muitos outros autores, em textos testemunhais ou ficcionais, como nos livros de Graciliano Ramos, José de Alencar e Erico Veríssimo.

Mané Fulô, protagonista da novela "Corpo fechado", de Sagarana, pode ser visto como uma versão adaptada a uma pequena cidade do sertão mineiro do "centauro bronco" de que fala Euclides da Cunha (2003, p. 78). Rosa descreve o herói:

> O meu amigo gostava de moças, de cachaça, e de conversar fiado. Mas tinha a Beija-Flor. Ah, essa era mesmo um motivo! [...] Mas tinha custado mais de conto de réis, num tempo em que os animais não valiam quase nada, e era o orgulho do Manuel Fulô. Mais do que isso, era o seu complemento: juntos, centaurizavam gloriosamente. (ROSA, 1968, p. 258)

Tem-se na estória do Mané Fulô o animal doando ao homem a parte que lhe falta. Este só existe plenamente quando na sua condição de centauro, só montado na Beija-Fulô o Mané se sente suprido de sua falha congênita, só então ele é completamente humano. Nesse caso, tal afirmação não parece temerária: o animal completa o ser humano, fornecendo-lhe a parte faltante.

"O nordestino, montado no dorso chupado de carne dos nossos humildes jumentos, se transfigura em lendária e heróica figura, a vencer com rasgos descomunais de bravura todos os rigores da terra adusta e das secas inclementes." (VIEIRA, 1964, p. 90) Na descrição do Padre Vieira[2], cavaleiro e montada, humildes e amiudados, se agigantam quando em conjunto. Contribui cada um com sua pequenez para, numa soma espantosa, constituir esse gigante que é o vaqueiro sobre sua montaria.

Graciliano Ramos descreve o sertanejo Fabiano que "Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, torto e feio." (RAMOS, 1974, p. 55) Esse é, sem dúvida, a expressão acabada do centauro euclidiano, encontradiço em todo sertão.

Euclides da Cunha chamou a esse homem Hércules-Quasímodo, dizendo-o "desgracioso, desengonçado, torto" (CUNHA, 2003, p. 77) No entanto, quando exigido para o movimento e o combate, esse ser desgracioso e torto, colado ao dorso do cavalo,

> confundindo-se com ele, graças à pressão dos jarretes firmes, realiza a criação bizarra de um centauro bronco: emergindo inopinadamente nas clareiras; mergulhando nas macegas altas; saltando vales e ipueiras; vingando cômoros alçados; rompendo, célere, pelos espinheirais mordentes; precipitando-se a toda brida no largo dos tabuleiros..." (CUNHA, 2003, p. 78)

Do sertão nordestino ao pampa, a literatura localiza e descreve esses seres, que jungidos a uma parte não-humana ganham inteireza:

---

[2] Anote-se que o Padre Vieira acima referido não é o sermonista luso-brasileiro. trata-se de um pároco do sertão cearense nas décadas de 50/60 de do século pasado.

> O peixe carece d'água, o pássaro do ambiente, para que se movam e existam. Como eles, o gaúcho tem um elemento, que é o cavalo. A pé está em seco, faltam-lhe as asas; nele se realiza o mito da antiguidade: o homem não passa de um busto apenas; seu corpo consiste no bruto. Uni as duas naturezas incompletas: este ser híbrido, é o gaúcho, o centauro da América. (ALENCAR, 1953, p. 71-72)

Desses, há muitos vagando pela literatura, pela história e pela vida. Imaginá-los sem seus cavalos seria imaginar São Jorge, pedestre, a enfrentar o dragão. Seria imaginar os heróis eqüestres, como o grande Alexandre, os cavaleiros medievais desprovidos das quatro patas do seu cavalo de estampa estatuária. O ilustre fidalgo da Mancha, sem o seu rocim, quem o chamaria Don Quijote? Anotá-los todos seria tarefa das mais extensas, vale a pena, ainda assim, registrar mais um dos membros dessa grei cavaleira:

> Xambá era ele próprio somado ao seu cavalo. Os dois faziam uma só peça inteiriça, um completava o outro. Aquele homem era a continuação daquele cavalo, o Jaú. Um cavalo branco, de clina flamejante, pingando estrelas, num revoar de relinchos e poeira luminosa. (DOURADO, 1997, p. 198.)

Alhures, Rosa reproduz o canto de um desses centauros:

> Meu cavalo é minhas pernas,
> Meu arreio é meu assento,
> Meu capote é minha cama,
> Meu perigo é meu sustento.
> (ROSA, 1978, p. 114)

A importância do cavalo pode ser atestada ainda pelo imenso vocabulário que mobiliza; registrando-se a existência de termos especializados que descrevem cada detalhe de cor, tamanho, tipo físico, sexo, idade, comportamento etc. do animal. Diz Guimarães Rosa em entrevista ao jornalista Ascendino Reis:

> O capiau está mais certo: com o vocabulário, involuntariamente escasso, de que dispõe, gosta da ostentação, de opulência, de beleza, de inventar nomes, para os defeitos dos seus cavalos e as cores dos seus bois,

> dá-se a um luxo incrível de termos exatos, marcando as mínimas gradações. Gente esperta! (ROSA apud LEITE, 2000, p. 68)

Essa opulência vocabular que o escritor constata, diz da imaginação lingüística do capiau, mas diz sobretudo da importância do cavalo na sua cultura, na sua vida. Uma passagem rápida pelas páginas da novela "O burrinho pedrês" (ROSA, 1968, p. 3-67) permite anotar os termos seguintes: alazão, amarilho, aratanha, azêmola, azulego, baio, barroso, bastardo, café-com-leite, camurça, caraúno, cardão, castanho, cavalo, corcel, fumaça, fusco, garanhão, laranjo, macho, malhado, matungo, mocho, montada, murzelo, palafrém, pampa, pedrês, poldro, serrador, soreiro e tordilho. Longe de ser exaustiva, a lista é suficiente para mostrar a fartura vocabular, expressão da importância social e econômica do animal de montada.. A polinomásia expressa mais que o convívio cotidiano, mostra a atenção e a valorização dos detalhes que particularizam cada animal, o que parece somar mais um ponto na sua condição de expressão da valorização social do cavalo. Pois, não fora o animal importante na vida, por que o seria na fala? Firmino Costa (1933) inventariou mais detalhadamente essa terminologia eqüestre no seu *Vocabulário analógico*, que mostra tanto a criatividade popular quanto a flexibilidade da língua na ação de atender às demandas de expressão de um povo.

Conclusão

A valorização do cavalo entre gregos e romanos, entre guerreiros medievais, reis portugueses, senhores de terra nordestinos ou jagunços tem na raiz o traço comum de ter nele uma arma de guerra. Basta lembrar, por exemplo, que Portugal das "Ordenações Filipinas", que reproduzem ordenações anteriores, durante séculos não teve exército regular, nem senhores feudais que constituíssem exércitos privados. Os homens providos de "cavalo de estada" constituíram toda sua defesa.

Além de arma de guerra, o cavalo constitui também meio de transporte e instrumento de trabalho. Está presente em todos os momentos da vida, da comitiva que vai à vila para acompanhar o batizado ao animal de tiro que puxa a carroça que leva o caixão do pobre ou o coche funerário do fazendeiro abastado. Nesse mundo eqüestre, pode-se dizer que o animal retrata aquele que o monta – exterioriza o seu ser. Nessa

condição, pode ser tomado por ele. A montaria expressa o conjunto cavalo-cavaleiro e constitui uma metonímia deste, isto é, do ser humano.

Constata-se, dessa forma, que o cavalo, que acompanha o homem durante toda sua vida, no trabalho, no lazer, no amor, na guerra – é seu veículo, transporta-o e transporta-lhe os bens e a família. Na vida e na morte, o cavalo liga-se o homem, dando-lhe seu trabalho e emprestando-lhe sua dignidade de animal enobrecido pela ascendência, pelo trabalho e pelo campo de batalha.

Torna-se, então, mais fácil compreender a importância simbólica adquirida por esse animal nas inúmeras culturas de que é tributária a nossa. Compreende-se também por que alguns especialistas, como Ronecker (1997), afirmam que esse animal é daqueles que portam maior carga simbólica entre todos. Ou, dizendo em poucas palavras, o cavalo é ícone do humano, antes de, divinizado, simbolizar.

Referências

ALENCAR, José de. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1976.

COSTA, Firmino. *Vocabulário analógico*. São Paulo: Melhoramentos, 1933.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

LARA, Sílvia Hunold. *Ordenações filipinas*: livro V. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEITE, Ascendino. Arte e céu, países de primeira necessidade. In: LIMA, Sônia Maria van Dijck. (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. revista. João Pessoa: Universitária, 2000. p. 29-74.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaios*. 3 v. Tradução de Sérgio Milliet. Brasília: Universidade de Brasília, 1987. v. 1.

MOTA, Mauro. *Antologia em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 32. ed. São Paulo: Martins, 1974.

RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

VIEIRA, Antônio. *O jumento, nosso irmão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1964.

A performance na letra em Pedro Lemebel

Juliana Helena Gomes Leal
UNIPAC

Orientada por três das premissas apresentadas por Graciela Ravetti, acerca da possibilidade de um caráter performático na materialidade textual literária verbal, bem como por algumas teorizações sobre *performance*, pretendo demonstrar que o percurso escritural de Pedro Lemebel, delimitado, neste artigo, por algumas das crônicas publicadas nas obras *La esquina es mi corazón* (1997), *Loco afán* (2000) e *Adiós mariquita linda* (2006), se estrutura segundo um pilar a que denominei performático-espetacular, viabilizando, nesse sentido, a existência de uma performance na letra.

A primeira das premissas se refere à capacidade que a escrita performática possui de "efetivar diálogos culturais considerados impossíveis".[1] Essa particularidade textual talvez seja, das três, a mais facilmente identificável nas obras do escritor chileno, já que seu interesse principal reside precisamente na exploração que realiza do universo cultural (aqui incluídos também o social, o sexual e o econômico) de uma gama de sujeitos marginalizados pela sociedade capitalista, heterossexual e patriarcal, dentre eles, travestis, homossexuais, trabalhadores sub-empregados, imigrantes pobres, analfabetos, etc., que caracterizam, de certa maneira, o *status quo* latino-americano frente ao ideal de vida hegemônico. Essa especificidade define seu fazer literário não só como uma construção artística, mas, fundamentalmente, como um projeto político-social, porque, de maneira explícita, pressupõe "a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador, assim como do local da enunciação (...)"[2] quando Lemebel faz irromper, por exemplo, as singularidades de seu "eu" – não restrito à autobiografia - como uma das várias estratégias de subjetivação utilizadas na construção de seus textos.

Na execução dessa proposta de criação, o autor lançará mão de temas concernentes ao universo cultural desses indivíduos, bem como se

[1] RAVETTI, 2003, p. 42.
[2] RAVETTI, 2002, p. 47.

apropriará de suas imagens, símbolos, referências, códigos, linguagens, etc., realizando uma revolução na espacialidade artística, na medida em que se vale de um instrumental temático-formal freqüentemente menosprezado pelo ideal de pureza perseguido pelo cânone literário. Isso nos possibilita situar sua escrita em um *entre-lugar*[3] da literatura, em uma localidade democrática de expressão pela polifonia e polivalência subjacentes às cores da linguagem e do discurso utilizados, assim como pela amplitude do leque cultural abordado, conformando um fazer literário idealizado como "espacio contaminado".[4]

A seguir, ilustro a presença dessa convivência simultânea da literatura com o universo da subalternidade sócio-urbana, com o recurso da exposição de fragmentos das crônicas "Nalgas lycra, Sodoma disco", da obra *Loco Afán*; "Chile, mar y cueca", de *La esquina es mi corazón*, e "Eres mío, niña", de *Adiós mariquita linda,* a partir dos quais, respectivamente*,* será possível entrever particularidades inerentes ao âmbito social, cultural e econômico de três distintos sujeitos:

> La barra de una disco gay es el lugar de los encuentros (…) Aquí corren los gin tónica, los pisco soda, los pisco sida, las piscolas o locas pisco entonando el 'Desesperada', de Martita Sánchez, que enloquece a las nenas disco.[5]
>
> Y la china es la empleada doméstica que dejó sus trenzas en la noche de Temuco. La china es la nana como le dicen los ricos a la niña de mano, para no decirle "Arréglate Juana Rosa, que te llegó invitación".[6]
>
> Fue una caída heavy (…) Fue en un encuentro de skate. Nunca me había subido a esas güeás, pero los locos me güeviaron tanto... que no te creís tan bacán, que no te

[3] Conceito proposto por Silviano Santiago no capítulo "O entre-lugar do discurso latino-americano" do livro *Uma literatura nos trópicos* (Editora Rocco, 2000) que reflete sobre o lugar que deveria ocupar o discurso literário latino-americano frente ao europeu. Sugere o autor que esse lugar deveria estar vinculado a um movimento de agressão e questionamento do modelo *original* eurocêntrico graças à realização de uma "escritura *sobre* outra escritura" (p. 21) capaz de inverter valores e estabelecer a diferença como valor único.

[4] ACHUGAR, 1994, p. 234.

[5] LEMEBEL, 2000, p. 58.

[6] LEMEBEL, 1997, p. 66.

> atrevís a subirte, longi, que soy pura boca-bro. Y por eso me atreví (…)[7]

Além de compreender a corporeidade textual performática como possibilidade para uma experiência cultural dialógica, poderíamos acrescentar a essa idéia a contribuição que Schechner oferece para o termo *performance*, quando o entende a partir da noção de que "... a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade", pois a *performance* "não está *em* nada, mas *entre*".[8] Amparados nessa argumentação, nos introduziríamos em uma dimensão dessa escrita a que chamaríamos de *convite*, por contemplar a idéia da existência de estratégias por meio das quais um texto escrito pode incitar o leitor a interagir com ele.

Esse caráter interativo presente em textos performáticos dialoga não somente com a segunda premissa levantada por Ravetti, quando se refere à capacidade que eles possuem de "sensibilizar o leitor",[9] mas, também, com a noção teórica apresentada por Barthes, quando discute o potencial criador presente nos textos *escrevíveis* que permitiriam, segundo ele, "fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto".[10]

Considero que essa sensibilização se realiza na medida em que a corporeidade textual "... es reconocid[a]como copartícipe de lo 'real'"[11] pela recepção, isto é, pela dialogicidade de universos culturais presentes que permite ao leitor se aceitar também como sujeito ficcional/real da trama. A partir de um estreitamento de laços, conseqüência óbvia da diminuição da distância entre o texto e o leitor, é possível viabilizar o surgimento de um processo de identificação, de reconhecimento, realizado por ele. Tal processo pode ser desencadeado com o concurso de um exercício reflexivo distanciado, produzido pela recepção, que a permita e a conduza para a concretização de uma tomada de consciência. Esse procedimento escritural que sensibiliza, que aproxima o leitor do texto, dialoga com os fundamentos teóricos norteadores do chamado efeito de distanciamento do teatro épico de Bertolt Brecht, que consiste em:

---

[7] LEMEBEL, 2006, p. 28.

[8] <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm>.

[9] RAVETTI, 2003, p. 39.

[10] BARTHES, 1992, p. 38.

[11]<http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf>.

> ... una técnica mediante la cual se puede imprimir a los sucesos a representar el sello de algo que resalta, que exige explicación, que no se da por sobrentendido, que no es simplemente natural. El objeto del efecto de distanciamiento es permitir al espectador una crítica fructífera desde el punto de vista social.[12]

No texto "Canción para un niño boliviano que nunca vio la mar", da obra *Adiós mariquita linda*, por exemplo, esse convite é apresentado no momento a partir do qual o escritor faz menção à disputa histórico-política entre Chile e Bolívia sobre a posse de uma faixa litorânea junto ao oceano Pacífico. Durante sua leitura, a recepção é conduzida a elaborar um ponto de vista a respeito dessa polêmica, solidarizando-se ou não com o drama pessoal dessa criança boliviana (que funciona, aqui, como metonímia de todo um país) que nunca pôde desfrutar dos prazeres do mar:

> Aun así, pequeño niño boliviano, te puedo contar cómo conocí la gigante mar, y daría todo para que esta experiencia no te fuera ajena. (…) Tanta costa para que unos pocos y ociosos ricos se abaniquen con la propiedad de las aguas. Por eso, el escuchar el verso neopatriótico de algunos chilenos me da vergüenza, sobre todo cuando hablan del mar ganado por las armas. Sobre todo al oír la soberbia presidencial descalificando el sueño playero de un niño. [13]

De modo semelhante, os fragmentos dos textos "Violeta persa, acrílica y pata mala", da obra *La esquina es mi corazón*, e "Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall)", de *Loco Afán,* apresentados a seguir*,* encurtarão ainda mais o espaço que os separa dos leitores, por incitar-lhes a participar de sua escritura, de sua construção. O primeiro, quando ilumina um aspecto outro do espetáculo consumista que gira entorno dos mercados ambulantes dos bairros pobres e, o segundo, quando revela um lado desconhecido do universo gay nova-iorquino:

> Bajo esta poética contorsionista del contrabando y la coima, se atenúa el impacto neoliberal en los pobres. Se

[12] BRECHT, 1970, p. 153.
[13] LEMEBEL, 2006, p. 94-95.

> permea cierta justicia social en los sectores de menos ingresos que acceden al súper computador a mitad de precio, un poco abollado pero intacto.[14]
>
> (…) aquí en el Village, en la placita frente al Bar Stonewall, (…) en esta fiesta mundial en que la isla de Maniatan luce embanderada con todos los colores del arco iris gay. Que más bien es uno solo, el blanco. Porque tal vez lo gay es blanco. Basta entrar en el Bar Stonewall (…) para darse cuenta que la concurrencia es mayoritariamente clara, rubia y viril (…) Y si por casualidad hay algún negro y alguna loca latina, es para que no digan que son antidemocráticos.[15]

Esse processo de tomada de consciência reflexiva sobre o conteúdo vertido na página escrita, o "escrever o texto na cabeça do receptor", se assemelha, na minha opinião, ao caráter de irrepetibilidade característico dos atos performáticos, quando compreendidos como *eventos únicos*.[16] Isso porque entendo que os textos produzidos pelos leitores, isto é, as performances realizadas no processo de construção semântica, serão acontecimentos absolutamente singulares, porque, ainda que em outra ocasião voltem a interagir com o mesmo texto, a construção de imagens e significados, as performances literárias que realizará, diferirão das da primeira leitura, da performance inicial, em função das novas experiências agregadas a seu repertório cultural, literário e social.

A última premissa apresentada por Ravetti faz menção à "contaminação do corpo na letra".[17] Vislumbro essa possibilidade na escritura de Lemebel de duas maneiras: a primeira, pelo fato de o autor fazer do corpo localidade primeira de exploração em seus textos, configurando, segundo ele, "una escritura vivencial del cuerpo deseante";[18] e a segunda, por ser capaz de projetar a flexibilidade, a maleabilidade e a plasticidade do corpo na pretensa fixidez da letra. Isso é alcançado porque consegue trazer para a materialidade da palavra as idiossincracias do corpo, tais como o movimento, os odores, cores,

---

[14] LEMEBEL, 1997, p. 108.
[15] LEMEBEL, 2000, p. 71-72.
[16] ROJO. In: CARREIRA, 2004, p. 189.
[17] RAVETTI, 2003, p. 40.
[18] LEMEBEL, 2000, p. 88.

sabores, viabilizando um movimento de espetacularização da escrita no qual, assim entendo, "corpos sairiam das palavras".[19]

É possível observar ainda, na crônica "Eres mío, niña", a visualização da existência dual e dialógica desse caráter visceral e pulsátil do corpo desejante e de uma espetacularização ou corporificação da palavra na espacialidade textual, quando Lemebel constrói trechos como os apresentados a seguir:

> ... tuve que contener el aliento y el ano se me encogió de terror cuando toqué aquel monstruo. (…) Y con esta misma boca que canta ave maría rocé la calva malva de ese durazno rosa, apenas palpé con los labios la piel áspera de esa carne viva, palpitante en las pequeñas venas que urgían reventar el cuero de aquel enorme mango jugoso.[20]

A letra, nesse sentido, é moldável, adquire movimento, cor, forma, textura e volume, segundo a "... plasticidade do discurso (...) [e a] maleabilidade construtiva"[21] alcançada pelo escritor, que lança mão dos mais diversos recursos expressivos, não realizando, portanto, censuras religiosas, restrições para um diálogo entre distintos gêneros literários, tampouco limites no uso de diferentes ferramentas artísticas, semânticas e sensoriais na elaboração imagética das cenas. Pensado assim, ou vai ser a letra, objeto estático, rígido e delimitado, frente à qual cabe ao receptor apenas o esforço de uma aceitação ou negação, ou vai ser letra em movimento, aberta, plástica, portanto performática, que, ao contrário, necessita do envolvimento do olho performático do leitor para existir, para se fazer ver, para poder atuar e fluir, já que, segundo Ravetti:

> O performático não é imagem congelada, é ato dentro de uma imagem, ações de imagens em espetáculos de natureza diversa. É visível apenas ao olho, também performático, de quem compartilha a experiência, seja como ajudante, seja como espectador, seja como leitor, seja como un mero voyeur que passa.[22]

---

[19] Realizo um jogo com o conceito apresentado por Ravetti no qual afirma a possibilidade de haver "palavras saindo dos corpos" (RAVETTI, 2003, p. 50).
[20] LEMEBEL, 2006, p. 29.
[21] BRANDÃO. In: CARREIRA *et al.,* 2004, p. 112.
[22] RAVETTI, 2003, p. 32.

Essa espetacularização da palavra conquistada pela plasticidade e pela diversidade gênerica, discursiva e artística constitutiva pode também ser identificada nos seguintes fragmentos: "(...) le dije adiós con la mano espumosa de su semen (...)."[23] "Y ahí, en plena humedad, le encienda la selva rizada del pubis, chupándole con lengua de lagarto sus cojones de menta.",[24] "(…) mensturando napalm sobre Saigón (…)".[25]

Admitir a existência de uma performance na letra em Pedro Lemebel é conceber, portanto, a possibilidade da formulação de um projeto literário fundamentado sob o signo do deslocamento, do cruzamento e da troca, portanto, do movimento. Intercâmbios que acontecem de maneira a lograr o alcance de uma expressividade literária que não está em uma margem nem em outra da literatura, mas que se situa na fluidez que supõe transitar pelos mais diversos âmbitos artísticos, pelos variados universos culturais dos sujeitos socio-econômicos, aproveitando e se apropriando de tudo aquilo que possa servir como substância literária. Esse movimento supõe, na lógica de sua estruturação, uma dinâmica de cooperação e interação auto-reguladora e não auto-excludente, que insere, em seu funcionamento, um diálogo sério não somente com os recursos artísticos-literários, mas, fundamentalmente, com a recepção, isto é, com as inúmeras performances que se desencadearão a partir de cada nova aliança estreada entre a página escrita performatizada e o sujeito leitor/construtor/performer.

Referências

ACHUGAR, Hugo. Fin de siglo: reflexiones desde la periferia. In: HERLINGHAUS, Hermann; WALTER, Monika (Ed.). *Posmodernidad en la periferia*: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Berlin: Editorial Langer Verlag, 1994.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro (tomo 2)*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

[23] LEMEBEL, 2006, p. 146.
[24] LEMEBEL, 1997, p. 11.
[25] LEMEBEL, 1997, p. 51

CARREIRA, André Luiz Antunes *et al*. (Org.). *Mediações performáticas latino americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

CARREIRA, André Luiz Antunes *et al*. (Org.). *Mediações performáticas latino americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2004.

LEMEBEL, Pedro. *Adiós mariquita linda*. Barcelona: Mondadori, 2006.

LEMEBEL, Pedro. *La esquina es mi corazón*: crónica urbana. 2. ed. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997.

LEMEBEL, Pedro. *Loco afán.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. *Diálogos Latinoamericanos*, número 004. Universidad de Aarhus, p. 47-57, 2001. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2006.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-61.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. Tradução de Dandara. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm>. Acesso em: 9 fev. 2006.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. Tradução de Marcela Fuentes. *HEMISPHERIC INSTITUTE*. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2006.

Lixo e mendicidade. Espaços marginas, com*passos* narrativos

Juan Pablo Chiappara
UFMG / UNI-BH

> O lixo é ao mesmo tempo divino e satânico. É a parteira de toda criação – e seu mais formidável obstáculo.
>
> BAUMAN, Z. *Vidas desperdiçadas*, 33.

Numa entrevista publicada em *A arte da fome* (1996, p. 259-263), Paul Auster fala das coincidências que acontecem na sua vida e como isso determina, em parte, sua criação literária. Em *A Trilogia de Nova York* (2004), o relato "Cidade de vidro" começa do mesmo jeito: "Bem mais tarde, quando ele já se sentia capaz de refletir sobre as coisas que lhe aconteceram, chegaria à conclusão de que nada era real a não ser o acaso." (AUSTER, 2004, p. 9). Real, ficção, gênero entrevista, gênero romance, textualização de um discurso que se cristaliza em narrativas acionadas por diferentes interesses e/ou expectativas. Uma perspectiva do espaço narrativo, do espaço do escritor e até do espaço do leitor está em jogo. Esses três espaços podem ser pensados na perspectiva de conceitos como os de *heterotopia* (FOUCAULT, 1966, 1994), assim como a partir do funcionamento teórico do *liso* e do *estriado* (DELEUZE, GUATTARI, 1997).

Em "Cidade de vidro", Quinn é um personagem de Paul Auster, uma máscara que esconde e desvela. Aliás, revela porque esconde; sugere, não diz. É o contrato tácito do regime discursivo literário, é a possibilidade de nele se dizer: eu não sou eu ainda que possa sê-lo. Quinn é um personagem do Paul Auster personagem e do Paul Auster pessoa. Há ainda a voz do narrador onisciente. *Mise en abyme* de vozes que não pretenderemos dizer que são uma só. Ao contrário, são várias, como são vários os espaços donde elas provêm: do mundo, da memória, do narrativo, do leitor, da confluência deles.

Em "Cidade de vidro" há um arco narrativo que desloca o personagem Quinn de seu apartamento fechado onde vive sem contato com o exterior para as ruas de Nova York, até se instalar num beco sem saída (*topos* relevante) dentro de uma lixeira coletiva (mais um *topos* relevante). Três momentos podem ilustrar esse longo percurso: o primeiro: "'Parece que estou saindo de casa', falou para si mesmo" (AUSTER, 2004, p. 19); o segundo: "Vagou pela estação, então, como se estivesse no corpo de Paul Auster" (AUSTER, 2004, p. 61); e o terceiro: "De joelhos em cima do lixo e com o corpo recostado na parede da caçamba, descobriu que não se sentia nem um pouco desconfortável" (AUSTER, 2004, p. 130).

O que precede a decisão de Quinn de entrar na vida de mendigo é um texto (AUSTER, 2004, p. 121-124). No romance, o texto é atribuído a Quinn, quem, além de falar, escreve num caderno vermelho. O texto que precede a decisão é uma inscrição do personagem nesse caderno. No entanto, esse texto implica um deslocamento enunciativo dentro de "Cidade de vidro". Surpreende a mudança de tom desse escrito, que pode ser marca de uma *alterivocidade* em relação a Quinn, *alterivocidade* que anuncia um processo, pois o texto parece se aproximar de uma outra fonte enunciativa, de uma voz que reflete sobre a condição da mendicidade de um lugar que parece ser outro que não o lugar da narração do romance. O escrito em questão se termina com uma citação de Baudelaire, sem especificação da fonte: "Il me semble que je serai toujours bien là où je ne suis pas." (AUSTER, 2004, p. 124) A tradução mais fiel dessa frase deveria incluir duas versões: "Parece-me que sempre estarei exatamente (precisamente) onde não estou" e "Parece-me que sempre serei feliz onde não estou". As duas confluem na leitura que fazemos aqui. A frase é ambígua e os dois sentidos estão presentes na versão francesa, segundo se respire antes ou depois na leitura da frase. Quer dizer, *bien* pode ser, nesse caso, um adjetivo (feliz) ou um advérbio de lugar (exatamente); a confluência dos dois sentidos nos leva a convergência do problema do espaço na cidade (o do *flâneur* e o do mendigo, como espaços opostos, em princípio), com o problema de se sentir bem ou não no lugar que se ocupa. O problema fica colocado paradigmaticamente a partir de Baudelaire, do espírito da modernidade que já nasce como fratura, como perda.

Nesse ponto, há uma fissura na narração da história pela qual entra este outro discurso, de tom mais reflexivo, que não parece coincidir com o discurso do personagem Quinn. A voz que fala não fala do lugar da

mendicidade; fala de um fora, mas o texto de Baudelaire se transformará no meio de entrada, no *possibilitador* da passagem para a mendicidade do personagem Quinn. Assim, a voz moderna do *flâneur* é a que pronuncia as palavras que produzirão essa passagem que leva Quinn para o outro lado de uma fronteira: o espaço do mendigo, que é distinto do espaço do *flâneur* e que implica numa mudança do ponto de vista, do olhar. Os textos no texto (refiro-me ao de Quinn, ao de Baudelaire, e ao de Auster) aparecem como uma epifania laica (ou de uma religiosidade alterada) que precede um gesto de chegada, uma revelação do próprio destino; não há a história de uma perda ou de uma passagem, ela acontece de forma instantânea, sem melancolia, sem *spleen*. Um destino *delocutado*, poderia se dizer, sem locução nem alocução, mas que não se restringe a um objeto de terceira pessoa porque conserva a capacidade de agir; é um terceiro que age e decide quando a vontade do sujeito se desmorona, se paralisa, quando o desejo é ser carregado. Quinn e os Paul Asuter (há uma voz no telefone que insiste em identificar Quinn com Paul Auster) são assim levados no colo por uma narração (voz) onisciente que os conduz (e esse narrador não está fora nem de Quinn e nem dos Paul Auster) porque (e quando) o caminho se estreita, acontece que:

> Quinn agora não estava em parte alguma. Não tinha nada, não sabia nada e sabia que não sabia nada. Não só fora mandado de volta para o início de tudo, na verdade ele agora estava antes do inicio, e tão longe do inicio que a situação era pior do que qualquer final que ele pudesse imaginar. (AUSTER, 2004, p. 117)

Quinn, a sua voz em transformação manifestada no escrito do caderno vermelho, é um *flâneur* que observa a paisagem urbana, e os mendigos fazem parte dessa paisagem. O *flâneur* e o mendigo (assim como o itinerante ou andarilho[1]) caminham para tentar se livrar de um desconforto ou tentar entender melhor algo de si próprio e do outro. No caso de Quinn, ao mesmo tempo em que observa e escreve se produz um câmbio na sua voz, que ao manifestar uma passagem do ponto de vista de observar a cidade do *flâneur* para o ponto de vista do mendigo, manifesta-se também uma passagem de uma dor ou de um desconforto que opera a passagem do moderno para o pós-moderno. Esta acontece

[1] *Paris Texas* – Win Wenders.

no mesmo lugar e no mesmo tempo; é uma passagem que depende de uma fratura que é, sobretudo, subjetiva.

Ao arco narrativo mencionado em relação a Quinn se soma o traçado pelo percurso do personagem Stillman, que também sai de um lugar fechado (sua cela na prisão) e vai perambular (não *flâner*) no centro de Nova York à procura de um sentido que pode vir dos detritos, fragmentos e cacos que recolhe no lixo até que pula da ponte, como revelado pelo "verdadeiro" Auster da história (AUSTER, 2004, p. 136). O arco se torna um círculo que se fecha com a morte. No caso de Quinn, o círculo se fecha num novo quarto fechado, na terceira história (deslocamento dentro do próprio espaço narrativo da obra) de *A trilogia de Nova York*, que é "O quarto fechado". Também se fecha com a morte, ainda que seja a de outros protagonistas, outros nomes. O que transcende é o texto, a escrita, a história: Uma personagem de "O quarto fechado" diz: "Sentei em um dos bancos de madeira com o caderno vermelho no colo." (AUSTER, 2004, p. 337).

A essa altura do romance, o caderno vermelho, no entanto, não traz nenhuma revelação. Nesta passagem, na qual parece ecoar Borges, Auster (o autor) escreve:

> Todas as palavras eram familiares e no entanto pareciam ter sido combinadas de uma forma estranha, como se o seu propósito final fosse anular umas às outras. (...) Cada frase cancelava a frase anterior, cada parágrafo tornava impossível o parágrafo seguinte. (AUSTER, 2004, p. 337)

O caderno vermelho, em que uma voz (a de um Quinn em transformação) observava (ainda do ponto de vista do *flâneur*) a condição dos mendigos nas páginas 123 e 124 de *A Trilogia de Nova York*, é o mesmo (e é outro) que na página 337 não diz nada inteligível e se aproxima da revelação, de uma revelação que deverá ser desvelada por outros, talvez aqueles que estão do outro lado do *flâneur*, os mendigos que espreitam lixeiras (livrarias ou bibliotecas) e talvez encontrem pedaços de folhas rasgadas do caderno vermelho ("Uma a uma, rasguei as páginas do caderno, amassei-as na mão e joguei em uma lata de lixo na plataforma" – AUSTER, 2004, p. 337), que produzam algum sentido novo. Há, como diz Brandão (2005, p. 139) uma dissipação do imaginário livresco? E, pergunto eu, a interpretação deixa de ser um ato inteligível para passar a se transformar em um ato sensitivo, assemântico?

Passagens

Há uma diferença que vale a pena ressaltar entre a idéia borgeana expressada através de *El Libro de arena* e de *La Biblioteca de Babel* e a exposta por Auster em *A trilogia de Nova York*. Essa diferença consiste no deslocamento de uma Babel dispersa e embaralhada no espaço simbólico e metafórico da biblioteca – imagem "adaptada" ao gosto de um pensamento letrado, moderno, disciplinado e auto-biográfico de Borges –, para uma Babel representada no espaço simbólico do lixo, dos cacos, detritos e cabos soltos – imagem metafórica de uma sociedade hiper-urbana na qual o homem é compelido o tempo todo a guardar e a jogar fora, a consumir e a se desfazer. O contraste também está em que, enquanto no caso borgeano a angústia babélica é conseqüência do que o homem industrial guarda e ordena em prateleiras (ainda que a ordem do discurso seja aleatória e precise de um ordenador), no caso austeriano, a angústia babélica é conseqüência daquilo do que o homem industrial se desfaz e joga fora. Guardar e jogar fora são as caras de uma mesma moeda, de uma mesma angústia, moderna e pós-moderna. A metáfora da moeda para falar de modernidade e pós-modernidade, um objeto circular e com duas caras inseparáveis pode servir de metáfora para esse processo histórico chamado modernidade e pós-modernidade. Colocá-las uma na seqüência da outra, sempre me pareceu comprometer o sentido e o esforço que se tem feito para falar delas. Sinto, não sei se estou certo, que no âmbito da crítica literária não se problematiza o conceito de pós-modernidade, que é utilizado de uma forma um pouco vazia, e me pergunto se, às vezes, não se o utiliza até de forma ingênua ou muito influenciada pelo clichê. A modernidade como a contra-cara da pós-modernidade, e vice-versa, convivendo juntas desde o início, provocando-se mutuamente, sofrendo adesões e rejeições simultaneamente, rejeitando uma síntese dialética, me parece mais produtivo para pensar tudo o que acontece no período que começa no XIX em ocidente e chega até nossos dias. Assim, o Benjamin colecionador e o Kafka que queima são partícipes de um mesmo medo. A velocidade e a acumulação podem estar próximas do repouso e do vazio.

O espaço da escrita literária é a manifestação de uma realização utópica flutuante, no sentido que não se estabiliza, no sentido de uma heterotopia. O espaço da narrativa é uma ilha que se desloca no tempo e no espaço através, inclusive, de mutações orgânicas da matéria que

se decompõe no lixo (e na biblioteca) e volta à vida depois (como em Borges, onde há a obsessão do eterno retorno). As palavras que fecham *A trilogia de Nova York* são um caco daquele fragmento que podemos retirar das palavras de Michel Foucault. Em lixeiras diferentes (ou talvez na mesma), ambos acharam uma ruína semelhante que arvoram como certeza, ainda que provisória. Foucault (1966, p. 11) dizia:

> As heterotopias inquietam, sem dúvida porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou aquilo, porque despedaçam os nomes comuns ou os emaranham, porque arrasam de antemão a "sintaxe", e não só aquela que constrói as frases, - aquela menos explícita que faz "manter juntas" (ao lado e frente à frente umas das outras) as palavras e as coisas. (Trad. Nossa)

e em *A trilogia de Nova York* lê-se:

> Todas as palavras eram familiares e no entanto pareciam ter sido combinadas de uma forma estranha, como se o seu propósito final fosse anular umas às outras. Não consigo imaginar outra maneira de exprimir o que li. Cada frase cancelava a frase anterior, cada parágrafo tornava impossível o parágrafo seguinte. É estranho, portanto, que a sensação que subsiste da leitura desse caderno seja a de uma lucidez notável. (AUSTER, 2004, p. 337)

O texto passa a ter a estrutura e a semântica do lixão e da lixeira, do caos, que pode ser ordenado de muitas formas. No texto uma voz joga palavras cuja origem, como a do lixo, se perdeu, como se perdeu, ou se renunciou a querer saber onde está, a origem do agente, de quem joga, de quem fala.

O lixo e a condição de mendigo são formas de colocar a subjetividade no plano marginal da cidade, dos encontros urbanos, dos mapas representadores de algum saber em construção constante. É a interação do mendigo com o lixo, a reativação dos detritos, a sua leitura e nutrição de idéias, o motor de uma modernidade pós-moderna, líquida (BAUMAN, 2005) que joga fora, e que cada vez mais se ocupa em reciclar o velho sem deixar de produzir o novo. Reciclam-se muitas coisas, mas não se reciclam produtos de alta tecnologia que são meios ou canais de comunicação: telefones, televisores, carros, aviões, trens, *towers*. Este tipo de produto industrial morre e é preciso fabricar novos.

No tipo de coisa que se recicla estão as idéias. Também se recicla esse outro dispositivo tecnológico que é o texto, junto com seu invólucro (o livro) e a sua liquidez (o discurso).

O lixo e a atividade do mendigo, que consiste em remexer nos escombros quotidianos da produção industrial como um arqueólogo urbano, agindo nas camadas mais superficiais da acumulação e revirando fósseis do dia-a-dia, passam a representar[2] em textos literários a relação heterotópica de alisamento e estriamento da materialização discursiva. A passagem da fronteira do tópico para o heterotópico produz tanto um caos como uma ordem dentro daquele espaço marginal, deslocado e fronteiriço. Em *A trilogia de Nova York*, o livro se acaba com uma ordem latente que palpita por baixo de um caos aparente. Os mapas de Quinn atribuídos a Stillman enliçam o liso. A ordem pode ser caótica, não sair do caos. A ordem latente – constante na narrativa do caderno vermelho onde não há mais espaço para inscrever qualquer palpite que "mostre" o rumo do sentido – volta para o caos do lixo, ao se encerrar o relato, quando Quinn joga o caderno no lixo, rasgando uma a uma suas folhas. Parece uma verdade orgânica: nada se cria, nada se perde, tudo se transforma, como queria Lavoisier. Há uma espacialização do lixo e chama-se a atenção para o espaço que ocupa o seu leitor mais treinado, o mendigo. Os dois se tornam figuras literárias.

A partir dessas figuras literárias trabalhadas por Auster surge uma reflexão sobre esse aspecto das sociedades contemporâneas e os espaços que elas produzem: margens urbanas no epicentro da urbe e personagens marginais que são como demiurgos contemporâneos. Os catadores de lixo, geralmente, em sociedades com processos de industrialização bastante avançados já foram mendigos. Em sociedades onde a produção industrial é bem menor, o catador recicla de forma aleatória e ainda é um mendigo. Em Montevidéu, por exemplo, ainda é assim. Essa passagem de mendigo (privado) para catador (público e social), quando acontece, é uma institucionalização da mendicidade e uma inclusão no circuito econômico da modernidade; não é por acaso que ela se torna tão reconfortante para a sensibilidade burguesa bem intencionada e cheia de

[2] Trata-se de uma representação que não é mimética, no sentido de espelhar limpidamente um fora. Pode-se pensar também numa representação que a partir de uma existência literária produz uma forma de mundo com a qual as pessoas passam a conviver, a *posteriori* das personagens ficcionais.

princípios distributivos, que nem sempre está disposta a protagonizar de forma direta, mediante a distribuição na base. Essa institucionalização mata dois coelhos de uma cajadada só: inclui um mendigo na linha produtiva do capitalismo industrial avançado e se torna uma política a favor da preservação ecológica do planeta, espaço psicológico onde já vivemos todos. Por outro lado, em sociedades muito industrializadas e com maior poder distributivo na base, existe uma organização da reciclagem que se dá entre "pares". Uma vez por mês, todo mundo tem direito a colocar na porta de casa aqueles objetos que não quer mais (cujo corpo pára de atrair e passa a repelir), para que cidadãos integrados, "pares" (porque também são consumidores o resto do mês), possam cumprir a função social do catador-mendigo (os dois, porque é institucionalizado, mas é privado), e o papel de redentores no ritual contra o esgotamento dos recursos naturais. Todos esses são lugares heterotópicos que funcionam na dinâmica do liso e do estriado, no sentido que é explicitado por Deleuze e Guattari (1997, p. 180): "o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso". Mas há ainda uma heterotopia não mencionada e muito mais radical que é o espaço ocupado nas margens das cidades pelos lixões. Trata-se de um espaço no qual o liso e o estriado se entrecruzam de forma radical. Espaço aberto e caótico, espelho em "negativo" da cidade, o lixão (espaço privado), também chamado aterro sanitário (espaço público), do qual recebemos imagens mediadas pela televisão e com o qual não temos contato pelo olfato nem o tato, é constantemente ordenado por pás mecânicas e por catadores e mendigos que, estriando o caos por meio dessa atividade, contribuem para que esse espaço invisível ao *citizen*, ao *citoyen, ao ciudadano* e ao cidadão permaneça liso em relação ao lado de cá do espelho onde costumamos estar. Há excesso dos dois lados e a acumulação acaba produzindo mendigos dos dois lados da fronteira do espelho.

À procura de sentido, em *A Trilogia de Nova York*, Quinn passa a viver numa caçamba cheia de lixo; convive com o material desordenado que a cidade cospe todo dia; passa por uma espécie de iniciação que o levará a um lugar afastado e recolhido aonde vai depois deglutir a sua experiência no caderno vermelho, que é achado no final da terceira história da trilogia, "O quarto fechado". A experiência de Stillman é também a da vagabundagem, movendo-se no espaço da mendicidade. Ele assume a angústia de procurar no lixo uma ordem; parece interpelar-nos com a interrogação de saber se o sentido não está naquilo que jogamos fora, naquilo frente ao que a gente não pára porque

não tem tempo. Na experiência da sociedade hiper-moderna (moderna e pós-moderna), sobre-moderna, diz Augé (2004), o sentido que se esvai não terá sua contraparte naquilo que jogamos fora? Frente à narrativa de Paul Auster, não nos sentimos, no entanto, diante de uma narrativa desesperada, niilista, mas sim de uma forma de escrita que busca lidar com a consciência de processos de produção de sentidos contraditórios em que o espaço físico e o imaginário do lixo pode ser produtivo para pensar a nossa contemporaneidade. Na linguagem do lixo e do seu leitor privilegiado, o mendigo, Auster acha uma forma de refletir sobre a linguagem literária, a leitura e a produção de sentidos. O lixo se recicla, é reciclado; as palavras e a linguagem se reciclam, são recicladas. Nessas atividades acreditamos entrever uma gramática comum proposta por Auster, mas não só.

Referências

AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa, 2004.

AUSTER, Paul. *A arte da fome*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1996.

AUSTER, Paul. *Trilogia de Nova York*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BAUMAN, Zigmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias de Identidade*. Leitura contemporânea e imaginário nacional. Belo Horizonte: FALE/LAMPARINA, 2005.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Trad. Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. Sao Paulo: 34, 1997. v.. 5.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses.* Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Éditions Gallimard, 1994. v. IV.

Anexo

No mesmo dia em que terminei de redigir uma versão quase final deste trabalho, encontrei a notícia que anexo, por acaso. Como tinha começado falando de coincidências e confluências entre realidade e ficção, achei interessante anexá-la.

Segunda, 10 de julho de 2006, 18h08 Atualizada às 18h21

Idosa que guardava lixo em casa se apresenta à polícia

A mulher de cuja casa a equipe de limpeza da Subprefeitura de Pinheiros, em São Paulo, retirou 16 caminhões de lixo se apresentou à Polícia nesta segunda-feira. A espanhola Violeta de Carvalho Martinez, 70 anos, compareceu ao 15º Distrito Policial, no Itaim-Bibi. Ela estava desaparecida havia quatro dias, segundo informações de vizinhos.

A delegada Maria Aparecida Resende Corsato acredita que ela sofra de psicose maníaco depressiva, que pode a ter levado a guardar tanto lixo dentro de casa. Segundo informaram os policiais, havia tanto lixo dentro da casa da senhora, que ela foi obrigada a se mudar para a garagem, onde dormia dentro de um Fiat 147. A idosa aparenta encontrar-se em boa situação financeira. Policiais acharam 16 escrituras de imóveis em nome dela em bairros como Vila Nova Conceição e Vila Olímpia.

A idosa poderá ser presa por crime contra a saúde pública e contra a pessoa, pois colocou em risco a saúde dos vizinhos.

Fonte: Portal do Terra: www.terra.com.br - Acesso: 10/07/2006

As margens (finas) da alegria: o desencanto da modernidade em uma narrativa de Guimarães Rosa

Júlio Cesar Machado de Paula
Doutorando UFMG[1]

Do alto, a mirada estrábica

Planalto Central brasileiro. Um avião de pequeno porte sobrevoa o canteiro de obras daquela que, ao que tudo indica, será "a cidade mais levantada do mundo" (ROSA, 1975, p.3).[2] Dentro da aeronave, um Menino, protagonista da viagem que se narra, inebria-se com a experiência desse que deve ser seu primeiro vôo. Tudo lhe agrada. "Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho." (p.3) Um tio o distrai, mostrando-lhe as maravilhas técnicas do avião. O assento, reclinável, entrega-se ao nosso comando ao simples premer de uma manivela. Há chicles, balas, revistas, à escolha do Menino. Cabendo-lhe o lugar da janelinha, poderá, sem grandes problemas, enxergar no solo árido da região o traçado inicial do plano piloto da cidade. A altura em que vão reduz a dimensão do que está ao nível do solo, conferindo-lhes uma condição quase divina: "Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? Voavam supremamente." (p. 3)

A descrição que fizemos nada mais é do que a primeira parte do conto "As margens da alegria", de Guimarães Rosa, publicado em 1962, dois anos, portanto, após a inauguração da nova capital. Seus dois livros anteriores, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, vieram a lume no mesmo ano em que o edital do concurso para escolha do plano piloto de Brasília, cujo projeto vencedor, assinado por Lúcio Costa, seria anunciado no ano seguinte, o mesmo do início das obras. Mesmo não sendo nomeada, é evidente que a cidade cuja construção se descreve em "As margens da alegria" é Brasília, em sua fase inicial, quando a natureza bruta do cerrado brasileiro começa a dar lugar às linhas ordenadoras da

[1] Bolsista Capes.
[2] As referências a *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, são todas da 7ª. ed., de 1975.

nova cidade. No resto do país, o clima é de euforia. O desenvolvimentismo acelerado de Juscelino, com sua política de substituição de importações contagia o fazer artístico. Tudo é novo: o cinema, a bossa, a arquitetura. O substrato colonial, o gosto popular e as matrizes indígenas e africanas não devem ser mais do que sombras do passado, vestígios longínquos de uma ancestralidade que apagaremos aos poucos de nossa memória. O Brasil, não há dúvida, é o país do futuro. No avião que conduz o Menino, como no avião urbanístico de Brasília, símbolo do Estado-nação que parece, enfim, decolar, não há lugar para a tristeza.

A visão cartográfica que o Menino tem do plano piloto só é possível em função do distanciamento proporcionado pelo sobrevôo. Ao rés-do-chão, a cidade lhe parecerá outra, com o evidente conflito entre a natureza da região e o esforço humano de transformá-la. Do alto, Brasília é um emblema da modernidade, a apontar invariavelmente para o futuro, sintetizado pela figura do avião. Para tomarmos conhecimento da Brasília real, da Brasília conforme a vêem os homens que a constroem, é necessário ter os pés no chão.

O mesmo distanciamento aéreo que permite ao Menino vislumbrar do alto o formato de aeronave do plano piloto de Brasília, permitiu que, anos antes, fossem descobertas as gigantescas linhas e figuras inscritas no solo desértico de Nasca, no Peru. A aranha, o macaco, o beija-flor, possíveis deuses de seu panteão, cujos ritos evocatórios, acredita-se, estariam associados aos ciclos agrícolas, sobretudo aos pedidos de chuva, dádiva extraordinária em uma região de escassíssimos índices pluviométricos. Apesar de sua antigüidade, as linhas e figuras de Nasca, que se supunha serem apenas trilhas abertas no deserto por peregrinos pré-hispânicos, permaneceram incógnitas por séculos, uma vez que suas dimensões monumentais (cerca de trezentos metros, no caso das figuras, e alguns quilômetros, no caso das linhas) impediam, para um observador ao nível do chão, uma visão global dos traçados. Os próprios construtores das figuras, por certo, nunca puderam vê-las, privilégio exclusivo dos próprios deuses e de alguns poucos xamãs aos quais se atribuía a faculdade do vôo. O interesse imediato pelas figuras desencadeou uma espécie de furor arqueológico, uma vez que não havia, então, qualquer traço evidente do povo que se dispusera a criar, não se sabe exatamente com que finalidade, um santuário de tal magnitude. Os trabalhos de escavação revelaram algo quase tão surpreendente quanto as próprias linhas. O povo Nasca, antes da chegada dos espanhóis, enterrou

no deserto tudo o que produzira, de objetos artísticos a utensílios de cozinha, de tumbas antigas a cidades inteiras, antes de embrenhar-se nas selvas andinas, deixando em seu rastro poucos vestígios. Do subsolo árido surgia, assim, na forma de fragmentos, a memória ancestral de uma civilização sobre a qual muito pouco se conhecia.

Tanto o plano-piloto de Brasília quanto os geoglifos de Nasca foram inscritos na lista de Patrimônios da Humanidade da Unesco, em 1987 e 1994, respectivamente. O texto oficial da inserção de Brasília na lista, disponível no *web site* da organização (www.unesco.org.br), destaca a criação *ex nihilo* da cidade e o caráter "inovativo" dos edifícios oficiais. O de Nasca, por sua vez, põe em relevo a representatividade do conjunto para o conhecimento de uma civilização desaparecida.

Vistos de cima, o passado latino-americano, representado pelas figuras de Nasca, e o futuro, inscrito no Planalto Central pelo plano piloto de Brasília, parecem estar à mesma distância. Ambos são um convite à contemplação e, mais do que isso, à reflexão. A possibilidade de ter um olho arqueológico, apontado para memória fragmentária que nos chega do passado, e um olho arquitetônico, apontado para o futuro que se constrói a partir de matrizes européias, levou-nos a desenvolver um olhar enviesado, uma "mirada estrábica" que determina, para o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia, a especificidade de nossa consciência:

"La conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada y ajena; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual. Podríamos llamar a esa situación la mirada estrábica: Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria." (1991, p. 61)

Longe de ser um empecilho, tal mirada estrábica pode oferecer um importante diferencial crítico para a América Latina, sobretudo se atentarmos para o fato de que, a exemplo do que nós, latino-americanos, experimentamos desde nossos processos de colonização, o mundo constitui-se, cada vez mais, por culturas compósitas, definidas por imaginários e discursos migrantes que se interpenetram e se mesclam.

A longa-longa-longa nuvem sobre Brasília

Depois de atravessar a "longa-longa-longa nuvem" (p.4) que encobre a cidade em construção, o avião aterra no campo de pouso ainda improvisado. A imagem da nebulosidade que, justamente no momento

do pouso, cobre a região é bastante significativa, pois nos remete ao título e ao conteúdo de um artigo de Mário Pedrosa, uma das primeiras vozes a se levantar contra a precipitação do projeto de Brasília. Trata-se de "Nuvens sobre Brasília", de 1958,[3] dois anos antes, portanto, da própria inauguração da nova capital. Instaurando uma "fissura narrativa" (MOREIRAS, 2001, p. 67) no belíssimo edifício do discurso da modernidade, cujas janelas apontam tenazmente para o futuro, escreve o crítico: "Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, condenados ao moderno." (PEDROSA, 1981, p. 347) A expressão deve ter soada à época (e soaria ainda hoje, embora com menos intensidade), quase como uma contradição: o moderno, de que tanto nos orgulhávamos, era então posto como a própria pena a que estávamos condenados. Se qualquer condenação, pela natureza mesma do termo, carrega em si um leque abrangente de sentidos negativos, o que dizer de uma condenação ao moderno, em última instância, uma negação de nossa própria existência no tempo? Não estaríamos, dessa forma, trocando o passado por uma mera expectativa de futuro? E se o fim mesmo de nossa modernidade, configurada pela instância do Estado nacional, era nossa inserção internacional, o que faríamos se continuássemos modernos quando o resto do mundo já não o fosse?

Como trazer à tona as vozes heterogêneas da subalternidade, cujos ombros suportaram e suportam, a duras penas, a construção do Estado nacional, sem repetir as mesmas estruturas de dominação que deram origem a elas? Ou, em outras palavras, como propor estratégias contra-hegemônicas que não impliquem uma mera substituição de uma hegemonia por outra?

Uma resposta possível nos parece ter sido dada por Piglia. Retomando as famosas propostas de Ítalo Calvino para o então próximo milênio (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade), Piglia propõe-se a elaborar uma sexta proposta, sugerida pelo título do livro de Calvino (*Seis propostas para o próximo milênio*), mas por ele não enunciada. Refletindo sobre as contribuições que um olhar periférico, nascido de um "suburbio del mundo" (PIGLIA, 2001, p. 1), poderia dar ao futuro da literatura em um mundo caracterizado pela "experiencia del horror" (p. 2), Piglia propõe um deslocamento (*desplazamiento*).

---

[3] Publicado posteriormente em coletânea. Vide bibliografia.

Para ele, não basta descrever as experiências do horror ou informar sobre elas. É preciso transmiti-las e, para tanto, o escritor latino-americano deve deslocar-se em direção ao outro, construindo "en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar." (2001, p. 3)

Valendo-se de um *desplazamiento*, isto é abrindo espaço para que o outro fale por meio de sua linguagem, o embaixador e escritor João Guimarães Rosa adere de modo discreto, mas indubitável, ao coro dos que buscam, de modo crítico, romper com a univocidade otimista que cerca a nova capital.

Publicado em 1962, é de se esperar que as narrativas de *Primeiras Estórias* tenham sido compostas ao mesmo tempo em que se construía Brasília e, portanto, ao mesmo tempo em que surgiam as críticas à empreitada de Juscelino. O conto "As margens da alegria", como o título já nos sugere, estrutura-se a partir das alegrias intermitentes de um Menino que viaja com os tios para a cidade que se constrói. Abrimos este trabalho com a descrição de sua primeira experiência positiva, a do próprio vôo e da visão que tem do alto. Em terra, deslumbra-se de imediato com uma figura exótica ali implantada, um peru imperial, mais interessante, num primeiro momento, que a natureza circundante. Como a cidade que ali se implanta, baseada em um eixo monumental e em grandes edifícios públicos, o peru impõe a onipresença de sua beleza pela suntuosidade:

> Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, – se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! (p. 4)

Mas a beleza imponente que se lhe afigurara como eterna será o motivo de sua decepção. Ao retornar de um passeio, em que conhecera o colorido natural da região, corre ao encontro do peru e encontra apenas seus vestígios. Inicia-se um breve período de luto, no qual o Menino, transtornado, busca esquivar-se de sua própria memória: "De volta, não

queria sair mais ao terreirinho, lá era uma saudade abandonada, um incerto remorso. Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica." (p. 7)

Ainda iletrado, o Menino prefigura a idéia de um país jovem cujo imaginário é assinalado, desde a origem, pela instabilidade, pela intermitência. A beleza monumental do peru, que se lhe afigurara como eterna e absoluta, dissipa-se num átimo de tempo. A natureza que se abria como uma profusão aleatória de cores, em oposição à geometria de tons azulados do peru, torna-se opaca após a intervenção humana, lastreada, como fora, pelo discurso do moderno e da modernização: "Vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira." (ROSA, 1975, p. 6)

As margens da alegria, em meio às quais dividem espaço o encantamento e a decepção, são finas, como assinalou o tradutor para o inglês já pela forma por que optou para o título da narrativa: *"The thin edge of happiness."* (apud ROSA, 1975, p. 7), as margens finas da alegria.

O restabelecimento da alegria se dá pela descoberta do novo peru. Embora não ostente a beleza monumental do anterior, infunde-lhe a expectativa de um vínculo afetivo, de uma possibilidade de criação de raízes: "O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma." (p. 7)

Tal expectativa perdura até o momento em que o segundo peru, de modo inesperado, agride violentamente a cabeça degolada do primeiro, que encontrara atirada a uma moita. A imagem, como não poderia ser diferente, traz ao Menino outra decepção. O peru que substitui o anterior, longe de ser, como a princípio lhe parecera, uma força capaz de "arraigar raízes", isto é, capaz de servir-lhe como uma tradição que se experimenta e se recebe, rebela-se contra o antigo. A obsessão pelo novo (e, ao extremo, pela novidade), alimenta o ódio contra o passado. O segundo peru, como na expressão de Pedrosa, é um símile de nossa condenação ao moderno.

O Menino, dessa vez, não mergulha apenas em um mundo opaco e descolorido, mas na ausência mesma de luz: "Trevava." (p. 7) Seu novo resgate virá pela alegria intermitente que o tomará de assalto ao vislumbrar uma imagem luminosa: um vaga-lume.

As sucessivas experiências de alegria e desilusão por que passa o Menino servem de contraponto ao discurso otimista que dá suporte ao

processo de modernização do país. A idéia de totalidade que a construção de Brasília nos inflige é insatisfatória, já que, oriundos de uma formação heterogênea inconclusa, qualquer tentativa de se criar uma imagem definitiva de nossa identidade será, quando muito, provisória. A janela pela qual nos enxergamos deve abrir-se para o "móvel mundo." (p. 3)

A "crosta da cultura humana"/ Janela para o "móvel mundo"

Pensando na (pelo menos) dupla formação cultural não só dos brasileiros, mas de todos os americanos, Silviano Santiago vale-se de uma imagem geológica para descrever-nos. Diz ele: "Há uma tardia e, por isso, dupla inscrição do brasileiro, vale dizer, do Americano, no processo histórico de esfriamento da crosta da cultura humana. Os americanos pertencem à América pelo sedimento novo, flutuante, do seu espírito, e à Europa, por suas camadas estratificadas." (SANTIAGO, 2004, p. 14)

Se a imagem, por um lado, além de bela, é pertinente por destacar nossa formação compósita, por outro, é frágil por sugerir que seja possível ou imaginável, de fato, qualquer "esfriamento da crosta da cultura humana". Se há uma crosta da cultura humana, sobre a qual se depositam os sedimentos culturais, tal crosta não se compõe de um bloco único e definitivo, mas de várias placas que se deslocam sobre um magma em constante mobilidade. Do inevitável movimento de tais placas surgem fricções e atritos, levando a tremores e novos processos de fragmentação; os sedimentos culturais revolvidos saltam de uma placa para outra, uma vez que entre elas não há fronteiras rígidas, mas um sem-número de franjas e regiões estriadas permeáveis.

A imagem de Brasília como um emblema definitivo de um país que nasce a partir da modernidade e que nela encontra sua configuração cultural (isto é, que experimenta um esfriamento de sua crosta cultural) torna-se paradoxal ao ser confrontada com formas instáveis de ocupação urbana. Um exemplo dessa contradição entre perenidade e intermitência nos pode ser dado por uma favela de Recife, "Brasília Teimosa", assim chamada pelo fato de seus moradores reconstruírem insistentemente seus barracos após sucessivas ações de reintegração de posse. O que assegura para a Brasília da periferia de Recife sua perpetuação, atestada pela sobrevivência do nome, é o processo contínuo de construção e desconstrução das unidades de moradia que a compõem. A instabilidade faz com que seja, também ela, uma Brasília. Uma Brasília teimosa.

Sendo a instabilidade um de nossos traços culturais, paradoxalmente, pertence à nossa tradição, que não pode ser definida, portanto a partir dos mesmos critérios utilizados para tanto na Europa ou onde quer que seja. Ao contrário dos europeus, nossos colonizadores, nossa tradição não se define pela idéia de perpetuação de uma origem atávica. Maleável, nossa tradição, composta por fragmentos que se reordenam constantemente, jamais poderá ser descrita de modo definitivo. Como observa Serge Gruzinski, "o híbrido não é a marca deixada pela continuidade da criação. É o produto de um movimento, de uma instabilidade estrutural das coisas." (2001, p. 179)

Para Canclini, é nesse contexto que o pós-moderno firma-se como uma alternativa ao simplismo das análises binárias fundadas no "pêndulo maníaco" (2003, p. 204) da polarização tradição-moderno, já que refuta o caráter de originalidade essencial da tradição ao mesmo tempo em que postula a relatividade do projeto moderno.

O fato de ter vivenciado desde cedo os processos de mescla cultural que hoje ganham dimensão planetária confere à América Latina a oportunidade de firmar-se como um espaço privilegiado para a emergência de uma visão crítica alternativa. Também Moreiras reconhece a especificidade positiva da América Latina como espaço de enunciação crítica em um mundo, como o de hoje, culturalmente mesclado. Para ele, "Os cruzamentos civilizacionais latino-americanos, sua posição intermediária ou liminar em relação aos processos de globalização, outorgam à América Latina um papel de peso na encruzilhada da história planetária." (MOREIRAS, 2001, p. 39).

De nosso olhar enviesado, de nossa mirada estrábica, virá nossa contribuição original à difícil tarefa de se compreender um mundo que se caracteriza cada vez mais pela heterogeneidade. E somente nós poderemos dá-la.

Referências

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2003.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença – A política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Reis e Lima e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasilia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradicción. In: *Anais do Congresso da Abralic*, v. I, Belo Horizonte: UFMG, 1991.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/ Márgenes. Caderno de Cultura*, Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires, n.2, out., 2001.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

A crítica de arte e de arquitetura: Vitrúvio, Plínio e Luciano

Júlio César Vitorino
UFMG

A arquitetura antiga, particularmente no que concerne à sua terminologia e ao seu aparato conceitual, é ainda hoje objeto de muitas polêmicas e incertezas. Na verdade, as questões envolvendo tais aspectos dificilmente podem ser esclarecidas pela pesquisa arqueológica e pelo estudo das construções supérstites e, portanto, torna-se necessária a recorrência a outras fontes, principalmente as literárias, que infelizmente, nessa área, são bastante escassas. Por esse motivo, o tratado de Vitrúvio, conhecido como *De architectura*, o único sobre o tema que nos chegou do mundo antigo, teve tanta repercussão e sofreu tantas oscilações na sua avaliação. De uma fé absoluta no seu conteúdo, ameaçada pelo confronto com as descobertas arqueológicas, passou-se à crítica ao autor, a qual dividiu os estudiosos entre os extremos de julgá-lo um ignorante na matéria que apresenta, cheio de vaidade, ou, ao contrário, considerá-lo o grande codificador da herança greco-romana e o fundador das fórmulas do urbanismo imperial.[1]

De qualquer modo, a situação de fonte única e a conseqüente impossibilidade de se realizarem confrontos objetivos, têm suscitado muitas discussões nem sempre benéficas ao estudo do texto. Diante disso, a solução é buscar outras fontes que tratem, mesmo que indiretamente, os assuntos apresentados pelo autor. Nesse sentido, a orientação predominante tem sido a de se procurar, principalmente nas fontes filosóficas e científicas, argumentos que possam contribuir para uma avaliação crítica mais consistente de determinados passos do *De architectura*. No presente trabalho, propõe-se uma leitura mais atenta de textos antigos de crítica de arte que apresentam elementos que podem ser associados à arquitetura e que podem contribuir a um enriquecimento da discussão.

[1] Hoje, a tendência é considerá-lo no âmbito da história das relações entre ciência e técnica no fim da época helenística (GROS, 1982: 669).

Em primeiro lugar, é importante observar que a Antigüidade não conheceu uma crítica das artes figurativas como a compreendemos hoje, sendo mais oportuno falar de uma leitura da obra de arte. Um gênero muito desenvolvido dessa crítica foi o da descrição literária, ou *ékphrasis*, a descrição técnica da obra de arte que, na mentalidade do crítico antigo, representa uma tentativa de igualar, senão de superar, a própria obra descrita. Na base da descrição literária está a idéia da equivalência entre a criação da obra de arte e a sua avaliação, uma vez que ambas são consideradas como expressões de uma mesma atividade. Assim, a crítica atua no mesmo âmbito e com a mesma mentalidade dos artistas, sendo submetida às mesmas leis da criação artística presentes na obra.

Luciano de Samósata, na sua vasta obra, muitas vezes se ocupa de crítica de arte, principalmente da pintura, mas um dos seus escritos é dedicado a uma obra arquitetônica. Trata-se do opúsculo *Hippias siue Balneum*, um encômio a um arquiteto contemporâneo ao autor, um certo Hípias, jamais mencionado por outras fontes. O tema é um edifício termal, um balneário; a forma literária a da *ékphrasis*. Na descrição, partindo das obras de fundação e do exterior, o autor faz todo o percurso do edifício para revelar o interior, explicar a sua funcionalidade e mostrar a sua beleza, preocupando-se em investigar a origem da forma, que é desmontada e analisada parte por parte. Contudo, mais do que rivalizar com os mármores da construção, em uma demonstração de virtuosismo retórico, Luciano se preocupa mais em legitimar as leis estéticas que, aplicadas à atividade do artífice, fazem surgir uma verdadeira obra de arte, comprovando que o artista pode conceber novas manifestações de beleza também em obras simples e comuns.

Mesmo que o *De arquitetura* apresente, no livro V, um capítulo dedicado aos banhos públicos que, em linhas gerais, concorda com as informações oferecidas por Luciano, não se pretende aqui abordar a questão específica do edifício termal, mas sim as relações que podem ser estabelecidas entre os dois textos no que diz respeito à teoria arquitetônica e à formação do arquiteto.

O livro I do tratado de Vitrúvio apresenta um longo elenco de estudos necessários ao arquiteto que pode, com proveito, ser confrontado com a primeira parte do texto de Luciano na qual são descritas as competências de Hípias. Também no livro I se encontra a seção dedicada às diversas definições da arquitetura. Tanto a questão da formação profissional como a da terminologia apresentada por Vitrúvio, incluindo a

validade e o alcance dos seus conceitos, têm sido amplamente discutidas. Luciano, um crítico refinado e penetrante, demonstra-se muito bem informado sobre os princípios que regem a concepção arquitetônica e, portanto, uma leitura atenta do seu texto pode contribuir com elementos substanciais para esse debate; obviamente em Luciano estão ausentes as palavras latinas, bem como a maior parte das correspondentes gregas, com as quais Vitrúvio constrói o seu aparato teórico, mas referências esparsas, de natureza teórico-crítica podem ser colhidas em diversos trechos da descrição.

A primeira das definições apresentadas no *De architectura* engloba seis conceitos: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*.[2]

No texto de Luciano, a técnica da descrição do edifício consiste no desmembramento do todo em partes, as quais são descritas uma a uma; depois o autor faz a reordenação dessas partes conforme a seqüência espacial da construção, acompanhando-a de juízos parciais, até chegar a uma leitura de todo o conjunto, que finalmente é avaliado. A leitura de cada um dos espaços, de cada sala, obedece a uma exposição baseada em critérios mais ou menos fixos: algumas relações dimensionais, às vezes características da forma, que oferecem uma noção da estereometria de cada sala e de sua correspondência funcional, assinalando a conveniência da solução, o conforto associado ao uso, os revestimentos utilizados, a iluminação e a beleza. Além de descrever cada espaço, no percurso em que conduz o leitor, o autor se preocupa em mostrar a sucessão desses espaços, a comunicação entre eles e a própria funcionalidade do percurso com suas possíveis variações de itinerário. No que diz respeito à utilização do edifício, portanto, Luciano não se distancia muito

[2] Na tradução de LAGONEGRO, 1999: "Ordenamento é a definição de proporções justas e equilibradas para cada uma das partes da obra e de uma proporção geral próxima da simetria [...] Disposição é a alocação adequada dos elementos e o efeito elegante da obra a partir de arranjos feitos com qualidade"; "Eurritmia é a aparência graciosa e o aspecto bem proporcionado dos elementos nas composições"; "proporção é a adequada concordância dos elementos da obra propriamente dita e uma relação de cada uma das partes consigo mesma e com o aspecto da figura em seu todo"; "Conveniência, por sua vez, é o aspecto qualitativamente correto da obra executada a partir do emprego de fatores de validade comprovada"; "Agenciamento, por sua vez, é a repartição eficiente dos vários espaços e recursos, e, nas obras, sua combinação e dispêndio moderados pela aplicação do cálculo".

dos conceitos vitruvianos: tem-se de um lado o conjunto dos espaços funcionalmente em conformidade com o tema da construção, ou seja, com a tipologia do edifício, referências à área destinada a cada um deles, aos materiais empregados nos revestimentos: todos os elementos que integram a definição vitruviana de *distributio*. Por outro lado, a visão em seqüência desses espaços, com suas comunicações internas e externas, a configuração de cada um traduzida em termos de proporções e mesmo de forma, permitindo uma visão geral do conjunto, da sua beleza, quase a ponto de possibilitar a reconstrução da planta e das elevações internas, em uma palavra, em uma palavra vitruviana: *dispositio*.

Dos seis conceitos, o único que aparece explicitamente mencionado na descrição do edifício termal é o ligado à idéia de *symmetria*. O adjetivo *sýmmetron* aparece três vezes no texto: uma vez substantivado, designando uma qualidade genérica de uma construção (8, 11), nas duas outras em referência à relação métrica entre partes da construção (largura e comprimento das salas em 7, 5) e das partes com o todo (4, 13), ou seja, os elementos da *ordinatio* vitruviana.

Também os elemntos da definição de *eurythmia* aparecem claramente no texto de Luciano: na referência à *cháris* e *Aphrodíte* (7, 6) e às relações simétricas entre altura, largura e comprimento (7, 4-5; a *analogía* vitruviana de III, 1, 1); a palavra grega, ou outra derivada, não aparece na descrição. Segundo alguns estudiosos (FLEURY, 1990: 112), essa palavra seria usada em relação à música ou à dança, encontrando-se ainda em textos sobre retórica, e Vitrúvio poderia ser o único autor a usá-la nos domínios da arquitetura, mas em uma outra descrição de Luciano (*De domo*, 4), encontra-se o adjetivo substantivado *tò eurýthmon* ao lado de *tò sýmmetron*.

Como correspondente ao *decor* vitruviano, em lugar do esperado *prépon*, encontra-se *eukáiron*, com o idêntico significado de «conveniente» e ainda os três aspectos do decoro vitruviano: o respeito ao tema, ao lugar e ao costume.

A segunda divisão diz respeito ao que Vitrúvio denomina de as três partes da arquitetura: *aedificatio*, *gnomonice* e *machinatio*. Persiste ainda hoje a dúvida quanto ao fato de tais divisões corresponderem realmente aos diversos setores de atuação da arquitetura antiga. Em geral, tende-se a considerar os livros VIII, IX e X do *De architetura*, respectivamente dedicados à adução de água, à construção de relógios e de máquinas, como conjunto de anotações não estreitamente ligadas

à profissão. A situação do livro VIII é uma questão à parte, mas em se tratando de um balneário, necessariamente também o nosso Hípias deve ter se ocupado da questão da adução de água.

Quanto à mecânica, o próprio Vitrúvio a exercitou na prática, como é dito no prefácio do livro I, cuidando da preparação de balistas, escorpiões e outras máquinas de guerra sob comando de César. No texto de Luciano, também Hípias é apresentado como um homem que ocupa o primeiro lugar nessa disciplina e temos ainda no texto o exemplo de um outro arquiteto, Sóstrato de Cnido, construtor do farol de Alexandria, recordado pela sua participação em campanhas militares. A inclusão da mecânica no campo da arquitetura é afirmada ainda por uma outra fonte, citada por Soubiran na sua introdução à edição do livro IX: Galeno (SOUBIRAN, 1971). Mas também o estudioso francês parece não querer acreditar no que chama de «imperialismo cultural» de Vitrúvio. Na verdade, Galeno, autor de obras de medicina posterior em dois séculos a Vitrúvio, poderia simplesmente reproduzir a opinião deste último, ou então da sua fonte; os argumentos levantados por Soubiran, contudo, não podem se aplicar ao texto de Luciano, pois o que se lê em Hípias é um exemplo concreto, um arquiteto que além da mecânica se dedicou também à gnomônica, pois dotou o seu edifício com dois relógios, um funcionando com o sol, outro com água, tudo em perfeito acordo com o conteúdo da obra de Vitrúvio.

A última das grandes divisões apresentadas pelo autor do *De architectura* diz respeito aos critérios que devem orientar a prática arquitetônica, sintetizados na célebre tríade *firmitas* - *utilitas* - *uenustas*. No plano semântico, os três conceitos retornam na descrição de Luciano, nos correspondentes *hè aspháleia*, *tò chrésimon* e *cháris kaì Aphrodíte*. Também no plano conceitual podem se encontrar diversos pontos em comum, como a estreita relação entre utilidade e beleza e a importância dada às questões da salubridade, da orientação e da iluminação do edifício. O critério da *firmitas*, por exemplo, é associado por Vitrúvio à qualidade das fundações e dos materiais empregados. No texto de Luciano, ambos os aspectos retornam, mas o autor dá uma ênfase especial à descrição das fundações, chegando a fornecer inesperados detalhes técnicos da sua execução, dizendo que Hípias lançou mão de uma base bastante segura para toda a obra e com a colocação das fundações assegurou firmemente a solidez da construção superior e graças a contrafortes a prumo, contíguos para maior segurança, teria reforçado todo o conjunto.

Entre Vitrúvio e Luciano, mas só cronologicamente, se coloca Plínio, no I séc. d.C., que dedica à história da arte três livros da sua *Naturalis historia*. A monumental obra de compilação reflete, naturalmente, a diversidade das inúmeras fontes utilizadas e, quando aflora algum julgamento pessoal do autor, geralmente isso corresponde à sua tendência moralizante de considerar a arte do seu tempo como uma arte degenerada, o que não significa, porém, uma adesão plena à arte clássica ou classicista. Um dos pontos que pode ser assinalado é que, ao contrário dos outros dois autores vistos, para Plínio o essencial é o estudo dos processos utilizados na realização de suas obras, numa ótica que relega o artista ao papel de simples artesão.[3] Assim, em relação à arquitetura, o autor parte de uma classificação aparentemente objetiva, segundo o tipo de pedra utilizada nas construções, para enumerar as sete maravilhas do mundo, até chegar a um ápice na descrição dos monumentos de Roma.

Plínio é um autor fundamental para a história da crítica de arte antiga, não tanto pelas suas convicções pessoais, mas pela diversidade de julgamentos e classificações encontradas nas suas fontes, que ele apresenta sem se esforçar muito no estabelecimento de esquemas coerentes. No conjunto, transparece uma visão comum, média, da obra de arte, distante tanto da avaliação dos especialistas eruditos quanto dos próprios artistas. Mesmo tendo explicitamente Vitrúvio entre as suas fontes, a atenção dedicada por ele aos aspectos da *firmitas* e da *utilitas* refletem na verdade posições correntes do seu tempo, que se encontram em outros autores contemporâneos. Seu breve capítulo sobre as colunas, baseado no texto de Vitrúvio, traz anotações dos sistemas proporcionais, mas que parecem meras reminiscências de suas leituras.

A beleza, ou melhor, o aspecto magnífico da Roma que ele descreve, deve-se principalmente ao dispêndio de muito dinheiro, aos mármores preciosos, à profusão de elementos decorativos, o que gera um conflito irresolúvel entre o seu ataque à *luxuria* e a expressão do nacionalismo romano. Ao apresentar Roma como a oitava maravilha do mundo fica claro que em todos os domínios, mesmo o da imoralidade, Roma detém a supremacia. O saldo, contudo, é positivo. Plínio reconhece a excelência aos romanos, construtores de poderosas fortificações, esgotos

[3] Essa é a posição predominante na classificação social da figura do artista e de todo o trabalhador "manual" no mundo antigo; cf. PASOLI, 1980.

que são verdadeiros rios subterrâneos, aquedutos inumeráveis e tantas outras obras utilitárias e coletivas que se opõem à engenhosidade das realizações gregas, sentida por ele como gratuita, o que soa como uma espécie de ilustração no âmbito da arquitetura dos célebres versos de Virgílio (*Aen*.VI, 847-853, apresentados aqui na tradução em prosa de SPALDING, 1981, p. 129-130): "Outros saberão, com mais habilidade, abrir e animar o bronze, creio de boa mente, e tirar do mármore figuras vivas, melhor defenderão as causas e melhor descreverão com o compasso o movimento dos céus e marcarão o curso das constelações: tu, romano, lembra-te de governar os povos sob teu império. Estas serão tuas artes, impor condições de paz, poupar os vencidos e dominar os soberbos".

Referências

ANDRÉ, J. (Ed.). *Pline l'Ancien. Histoire Naturelle*: livre XXXVI. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

BOMPAIRE, J. (Ed.). *Lucien. Oeuvres*. Paris: Les Belles Lettres, 1993. v. 1.

FLEURY, Ph. Vitruve. *De l'architecture*: livre I. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

GROS, P. Vitruve: L' architecture et sa theórie, à la lumiére des études recentes. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II, Berlin, v. 30, t. 1, p. 659-695, 1982.

LAGONEGRO, M. A. (Trad.). *Marco Vitrúvio Polião. Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PASOLI, E. Scienza e tecnica nella considerazione prevalente del mondo antico: Vitruvio e l'architectura. In: *Scienza e tecnica nelle letterature classiche*. Atti delle seste Giornate filologiche genovesi, 23-24.2.1978. Genova: Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1980, p.63-80.

ROSE, V., MÜLLER-STRÜBING, H. (Ed.). *Vitruvius. De architectura libri X*. Lipsiae: Teubner, 1867.

SOUBIRAN, J. *De l'architecture*: livre IX. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

SPALDING, T. O. (Trad.). *Vergilio*. *Eneida*. São Paulo: Cultrix, 1981.

Rio de Janeiro: cidade enCena

Karla Aparecida Marques Santos
UFMG

O Rio de Janeiro posto em cena por Fernando Meirelles em Cidade de Deus não é distante do Rio encenado por Machado de Assis. Nas palavras de Nélida Piñon: "há muito existirem entre nós – já consolidados no Segundo Império – padrões de conduta social e ética que bem explicam o Brasil contemporâneo".[1]

Ruas iluminadas a gás, bondes elétricos, temporadas líricas no teatro, moda à francesa, costumes europeus e velhos hábitos da tradição colonial... são alguns dos indícios da acelerada modernização do Rio de Janeiro do Segundo Reinado e dos primeiros anos da República. Elementos esses que constituem também o principal cenário das crônicas, contos e romances de Machado de Assis.

A instalação da Família Real portuguesa e de sua Corte no Rio de Janeiro promoveu uma série de transformações radicais na cidade. O controle da vida dentro da cidade e de seu crescimento físico foram essenciais para a nova organização social. Os velhos costumes coloniais, com destaque especial à manutenção do escravismo, junto às tentativas de racionalização do país demarcaram a principal contradição desse período.

Uma sociedade incoerente, na qual convivem, muitas vezes de forma conflituosa, novos hábitos oriundos da imposição simbólica de valores importados da cultura européia com antigos usos coloniais. Machado de Assis irá magistralmente retratar, mais do que isso, encenar em suas obras essa ambigüidade latente do tecido social carioca entrelaçado às mudanças de traço da cidade que se moderniza.

O Rio de Janeiro, nos primeiros tempos da Independência, ainda obedecia a alguns dos limites da espacialidade colonial. Com a vinda da Corte portuguesa e a utilização da Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão, como residência real, surgira o caminho da Cidade Nova. A expansão habitacional teve início com casas sendo construídas, seguindo os modelos de arquitetura européia, nos novos bairros. A "cidade velha"

[1] TRIGO, 2001, p. 13.

foi ficando congestionada, fazendo com que a população buscasse novos lugares para morar, o que levou ao surgimento de bairros como Catumbi, Laranjeiras, Rio Comprido, Tijuca, Botafogo e Gávea. Bairros esses que, ao lado do Cajueiro, Engenho Velho, Santa Teresa, Glória, Catete e Flamengo, povoam o universo carioca das obras de Machado.

Essa nova cartografia da vida urbana do Rio de Janeiro é habitada, de um lado, por trabalhadores em condições precárias e sem direitos, de outro, por uma burguesia ascendente que toma vinhos importados, assiste a concertos líricos, compra produtos europeus e as filhas aprendem francês e piano. No Rio de Janeiro desse período, recém-urbanizado, as moças de sociedade não só se vestiam à francesa como, também, andavam à francesa. Machado faz referência a esse novo costume em *Dom Casmurro*, quando uma anônima tropeça e caí na rua, à vista de Bentinho e José Dias. Este critica o andar afrancesado das moças cariocas, copiando as francesas.

Luciano Trigo, em *O viajante imóvel*, destaca aspectos do Rio de Janeiro vivido por Machado de Assis e interpretado em suas obras, como o esforço da sociedade brasileira, em especial a carioca, em espelhar-se nos modelos europeus.[2] O que Machado ilustra, por exemplo, através do exagero no conto *O espelho*: "conheço uma senhora, – na verdade, gentilíssima, – que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do Ouvidor, Petrópolis ...".[3]

Machado de Assis recebe a racionalidade burguesa e os valores da modernidade européia no Brasil de forma cética e crítica. Nas palavras de Kátia Muricy, Machado "com a pena da galhofa relativiza o 'século de maravilhas' rindo-se de certezas do cientismo, de seu culto ao progresso, não é sem melancolia que o autor olha para 'a diferença e a vulgaridade do [...] século'".[4]

A vida social e elegante da Corte com suas festas e bailes, luzes, teatros, foi objeto de desejo e ambição de vários personagens de Machado e, ao mesmo tempo, alvo de suas irônicas críticas. Um forte

---

[2] TRIGO, 2001, p. 63

[3] ASSIS, 1980, p. 139.

[4] Citação retirada pela autora de um texto escrito por Machado de Assis em *A semana*, v. 26, em 1º de maio de 1892. Ver em MURICY, 1988, p. 13/14.

exemplo é o do personagem Cristiano Palha, de *Quincas Borba*, um homem ambicioso, sem escrúpulos, mas hábil no traquejo social:

> ele despia todo ganho e mais. Era dado à boa chira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, – levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comida, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco, – mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular, decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares.[5]

Machado de Assis viveu os últimos anos do Império e os primeiros da República. O fim do século XIX é marcado por grandes transformações como a abolição da escravatura, em 1888, e a proclamação da República, em 1889. No entanto, a República não acabará com as contradições sociais existentes no país, pelo contrário, as manterá.

De forma crítica, Machado ironiza o inconsistente discurso da política brasileira. Em suas obras revela o ceticismo em ralação à política, como no famoso episódio da troca de dizeres de uma tabuleta envolvendo o confeiteiro Custódio, em *Esaú e Jacó*. Na qual, da noite para o dia, tinha que se trocar a palavra "Império" pela "República". Simbolizando a nação, que dorme Imperial e acorda Republicana.

Através do humor irônico e do sarcasmo, Machado de Assis desnudou o Rio de Janeiro encenado pela sociedade carioca do século XIX, dissolvendo, uma a uma, suas máscaras. Em um ensaio sobre o Rio de Machado de Assis, Afonso Carlos Marques dos Santos conclui que devemos nos afastar do equívoco de buscar em Machado apenas o mero retratista da cidade, de suas curiosidades, paisagens e costumes, e sugere:

> Partamos, enfim, para a aventura de viajar em direção ao lugar do drama na companhia de Machado. Não será, certamente, uma viagem confortável, podendo nos remeter ao que Nabuco chamou de a "*mais terrível de todas as instabilidades*", entre a "*ausência do mundo*" e a "*ausência do país*", registrando que "*o sentimento em nós*

[5] ASSIS, 2005, p. 40/41.

> *é brasileiro, a imaginação européia*". A busca da Ítaca machadiana pode nos remeter às contradições de um tempo que não terminou, revelando-nos o eterno drama da nossa inserção no Ocidente.[6]

E realmente não terminou. O Rio de Janeiro continua sendo o espaço do drama, da negação das diferenças, local no qual as contradições da nação são expostas. Fernando Meireles encena em *Cidade de Deus*, filme adaptado do livro homônimo de Paulo Lins, aspectos da realidade sócio-econômica e social do Rio de Janeiro como uma metonímia do Brasil dos anos 60-70.

A partir de uma nova perspectiva, a do fotógrafo Busca-pé, morador da Cidade de Deus, há um retrospecto que leva o espectador ao ponto de partida do filme: a origem da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Na primeira seqüência de cenas do filme nos deparamos com o ambiente festivo da favela, dando-nos a impressão de um tempo presente: pessoas cozinhando, cantando, tocando instrumentos de percussão... Uma galinha, perseguida por um bando de pessoas armadas, remeterá o espectador a um clima de disputa, que terá em seu ponto central a figura de Busca-pé. Nesse momento, com um movimento de 360º de câmera, é feito um *flashback*, através do qual Busca-pé nos relata a construção da história da favela, nos anos 60, apresentando, um a um, seus personagens.

Com o recurso da *voice over*, Busca-pé apresenta os principais aspectos formadores da Cidade de Deus:"a rapaziada do governo não brincava. Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus. Não tinha luz, asfalto nem ônibus. Mas os ricos não ligavam pro nosso problema. Afinal, a Cidade de Deus ficava bem longe do cartão postal do Rio."[7] Fica clara a formação da identidade da comunidade a partir da exclusão: "longe da classe média", "sem luz, sem asfalto nem ônibus". A Cidade de Deus surge, assim, como uma forma do governo "neutralizar" os conflitos sociais e desviar o crescimento demográfico, indesejável, para outras regiões da cidade, afastando-o do cartão postal do Rio – a zona sul.

O relato de Busca-pé continua, demonstrando a pobreza e o cotidiano violento da favela. Os primeiros personagens a ganhar espaço na narrativa são os membros do "Trio Ternura": Cabeleira, Alicate e Marreco, marginais responsáveis por pequenos roubos. O "Trio Ternura"

---

[6] SANTOS, 1998, p. 29.

[7] *Voice over*, início do trecho "Anos 60", no filme *Cidade de Deus*.

surge como elo a Bené, irmão de Cabeleira, e a Dadinho, futuro Zé Pequeno. Zé Pequeno, tendo Bené ao seu lado, será o responsável pelo mais rentável negócio da Cidade de Deus – o narcotráfico.

A imagem de Zé Pequeno é associada à questão do poder. Desde menino, enquanto Dadinho, Zé Pequeno já pretendia ser o "dono" da Cidade de Deus. Sem nenhum escrúpulo ou piedade, Zé Pequeno elimina, literalmente, todos os obstáculos que o farão ascender ao poder. Enquanto "líder", Zé Pequeno mantém sua autoridade através do medo e da proteção àqueles que estiverem sob sua liderança. O que nos remete ao modelo de sociedade patriarcal, que tem como principal característica uma relação de "troca de favores" e uma liderança que lhe assegure o mínimo de satisfação social.

Percebemos, então, a redefinição da ordem política e da estrutura de poder na favela. Não é o Estado, como era de se esperar, responsável por seu controle, mas, sim, o "chefe" do tráfico. A bem da verdade, o Estado excluiu os habitantes da Cidade de Deus de sua estrutura, como fica claro no início da narrativa de Busca-pé. No filme, a polícia é a única representação do poder do Estado na comunidade. Ela estabelece uma relação arbitrária com os moradores da favela, favorecendo a guerra do tráfego em proveito pessoal.

Bené, traficante, amigo e sócio de Zé Pequeno, também ganha relevância na narrativa de Busca-pé. Com sua aproximação de Thiago, rapaz de classe média, consumidor de drogas, Bené modifica sua aparência, adotando um referencial ligado à classe média: usa roupas de grife, tênis de marca e pinta o cabelo.

Ele se torna o ponto de interseção entre os dois mundos: o da favela e o da classe média, pela absorção de seus valores. Ele é bem integrando aos vários universos existentes: é traficante poderoso e amigo do maior rival de Zé Pequeno, o Cenoura, dono do único ponto de dragas que não pertence à Zé Pequeno; tem a simpatia dos membros da Cultura *Black*, do pessoal da Disco, do samba e dos evangélicos, como fica bem ilustrado em sua festa de despedida; também adere ao universo da contracultura, tão em voga nos anos 70, como é mostrado através de sua intenção em integrar-se ao movimento *hippie*, pensando em morar com Angélica, sua namorada, em um sítio isolado, vivendo um clima de "paz e amor".

Outro personagem pertencente à ótica de Busca-pé é Mané Galinha, homem honesto que, depois de ter a namorada violentada e

parte da família assassinada por Zé Pequeno e seu bando, associa-se à Cenoura com o intuito de vingança. A princípio, seu objetivo era "apenas" matar Zé Pequeno, relutando em virar bandido. Com o passar do tempo, adere de vez ao banditismo.

A estruturação do poder na favela passa pelas relações de parentesco e amizade, sendo vulnerável a elas. Bené é irmão de Cabeleira, integrante do "Trio Ternura", que, com o amigo Dadinho, inicia-se no crime por intermédio do "Trio", precursor da criminalidade na Cidade de Deus. Bené é também o responsável por impedir que Zé Pequeno mate Cenoura, seu amigo. Mané Galinha se envolve com o banditismo depois que seus familiares foram vítimas de Zé Pequeno. Os meninos do "Caixa Baixa" vingam a morte de um amigo, assassinado por Zé Pequeno, matando o mesmo. A polícia também alimenta essa relação pessoal. Ao prender Cenoura e Zé Pequeno, o último é solto pelos policiais em troca de propina enquanto o primeiro é levado "de presente para a imprensa". Para cada um se aplica uma lei de interesses diferentes.

Mané Galinha, aliado a Cenoura e seu bando, disputa o narcotráfico com Zé Pequeno, instaurando um verdadeiro clima de guerra na favela. Fato que irá remeter o espectador à seqüência inicial do filme: Busca-pé entre as duas facções criminosas.

Nesse momento, fica visível que a narrativa inicial nos enviava a um "falso presente", pois ela ocorre, na verdade, durante os anos 70. Busca-pé, agora rapaz, trabalha em um jornal como entregador, e, por acaso, tem seu trabalho fotográfico reconhecido quando, por acidente, uma foto que havia tirado do bando de Zé Pequeno é publicada na primeira página. Recebe, então, a incumbência de realizar novas fotos para o jornal. É nesse momento que Busca-pé testemunha, através de sua câmera, a disputa pelo poder na favela. Seu *flash* revela a corrupção da polícia e o assassinato de Zé Pequeno pelos meninos do "Caixa Baixa". Busca-pé tem que fazer uma escolha: publicar ou não as fotos que denunciam o esquema dos policiais? Ele opta apenas pela foto de Zé Pequeno morto.

Após apresentar ao espectador a origem atravessada da Cidade de Deus, a formação de uma identidade coletiva pela exclusão e marginalidade, a estruturação do poder e sua consolidação, Fernando Meirelles, por intermédio de Busca-pé, demonstra como essa estrutura se manterá. A opção de Busca-pé em não denunciar o esquema com a polícia, por medo ou até mesmo descrença, dá continuidade à história

da Cidade de Deus, com uma alusão aos meninos do "Caixa Baixa" assumindo o poder.

Cidade de Deus reforça o imaginário coletivo contemporâneo sobre o universo da favela, como também realiza um processo de reavivamento da origem desse universo. Adotando uma perspectiva diferente a de Machado de Assis, que elege a ótica da burguesia para desnudar o Rio do século XIX, Fernando Meireles percorre, pela lente de Busca-pé, o Rio de Janeiro dos excluídos, cruel, desigual, violento, lugar de conflitos e ambigüidades. Um Rio de Janeiro bem distante do "cartão postal" da "cidade maravilhosa".

Jogos de poder e interesses, espelhamento cultural, tradição e modernidade, relações conflituosas, exclusão, deslocamentos, dissolução de máscaras... compõem o Rio de Janeiro encenado por Machado e Fernando Meirelles. Não um Rio ideal, mas um Rio real, carregado do drama humano.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1946.

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1962.

ASSIS, Machado de. *O conto de Machado de Assis*: antologia. Org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Santa Catarina: Gráfica Avenida, 2005.

MEIRELLES, Fernando; LUND, Kátia. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: 02 Filmes e Vídeo filmes, 2001.

MURICY, Kátia. *A razão cética*: Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Do Livramento ao Cosme Velho: o Rio de Janeiro de Machado de Assis. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 1, n. 3, p. 9-31, 1998.

TRIGO, Luciano. *O viajante imóvel*: Machado de Assis e as questões de seu tempo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Orfandade do Cristianismo em *Hijo de Hombre*

Karla Fernandes Cipreste
UNIPAC e FAMINAS

Órfão é aquele indivíduo que perdeu os pais, uma representação ou algo que, até então, considerava-se como uma proteção. Para falar em orfandade, deve-se considerar a relação que se esvai com a perda. Se de um lado temos aquele que a sofreu, com sua história de vida, do outro, temos o objeto dessa perda, que participou ativamente na construção dessa mesma história.

A família é a primeira representação na qual pensamos quando refletimos sobre a orfandade. Porém, são muitas as instituições – Estado, sociedade, religião, escola – cujo proceder estabelece com o homem uma relação de proteção, exigindo em troca a obediência a determinadas regras.

Independentemente de que tipo seja essa relação, por conter representações tais como proteção, castigos, cobranças, assim como carinho, atenção, compreensão, ela costuma ser ambivalente, o que faz da orfandade um sentimento igualmente ambivalente: perde-se alguém, ou algo, que se amava, que oferecia proteção, mas que, através de regras e imposições, muitas vezes se apresentava como um obstáculo.

Instituições estruturadoras do poder como a família, a sociedade e o Estado surgem, em um primeiro momento, como responsáveis pela ordem e pelo bem-estar daquele que guardam. Assim, as leis ou regras de conduta seriam elaboradas e ditadas por um grupo predeterminado, que nem sempre constitui a maioria, mas dispõe do poder para dominar e impor suas condições.

Muitos são os problemas que surgem a partir daí, tais como o fato de o protegido não se submeter às regras impostas e não se reconhecer em suas representações ou de os responsáveis pela ordem não terem quem regule seus atos.

Assim, a orfandade pode se instaurar na vida de alguém de duas maneiras distintas. Primeiramente, ela pode acontecer por uma fatalidade, arrancando, repentinamente, do órfão, o objeto de seu amor ou admiração, deixando-o desorientado, sentindo a dor e o vazio da perda.

Por outro lado, a orfandade pode ser provocada por aquele que deixa de se reconhecer nas representações que seu objeto de amor ou admiração até então oferecia. Aqui temos, então, um órfão parricida que decide buscar outros caminhos para solucionar a angústia que sente de se ver, de repente, manipulado por um discurso cheio de falhas que, por derivar diretamente do poder, enuncia suas razões como verdades irretocáveis.

Segundo Judith Butler, "os domínios da 'representação' política e lingüística estabeleceram *a priori* o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito" (BUTLER, 2003, p.18). Assim, um sujeito só pode ser atendido e bem representado pela política e pelo poder caso suas qualificações pertençam às classificações predeterminadas por estes.

Butler cita Foucault para falar sobre sujeito, políticas de representação e exclusão: "Foucault observa que os sistemas jurídicos de poder *produzem* os sujeitos que subseqüentemente passam a representar" (BUTLER, 2003, p.18). Portanto, a vida política está regulada por uma "ação contingente e retratável de escolha" (BUTLER, 2003, p.18), ou seja, os sujeitos que podem pertencer às regras predeterminadas são reproduzidos de acordo com as exigências do poder. Sendo assim, nota-se um grave problema nas políticas de representação do sujeito, uma vez que estas produzem os modelos que pretendem representar, ou seja, não existe uma representação efetiva em sua política.

Assim, se aqueles que estão representados pela política foram predeterminados pela mesma segundo seu modelo ideal, em sua ação existe a consciência da pluralidade dos sujeitos, o que prova a intenção de excluir de sua esfera determinados tipos de sujeito.

Butler argumenta sobre a questão:

> A hipótese prevalecente da integridade ontológica do sujeito perante a lei pode ser vista como o vestígio contemporâneo da hipótese do estado natural, essa fábula fundante que é constitutiva das estruturas jurídicas do liberalismo clássico. A invocação performativa de um 'antes' histórico torna-se a premissa básica a garantir uma ontologia pré-social de pessoas que consentem livremente em ser governadas, constituindo assim a legitimidade do contrato social (BUTLER, 2003, p.19-20).

"Estado de natureza" e "contrato social" são termos que remetem a Hobbes. Em *Leviatã: do homem ao Estado*, clássico do pensamento político, antes de investigar e concluir sobre a importância do Estado, Hobbes reflete sobre a natureza humana na primeira parte, intitulada *Do homem,* para depois tentar compreender os processos e mecanismos que movem o ser humano em sociedade, numa tentativa de mostrar, também, que o poder político é o principal instrumento que estabelece e dá coesão às relações sociais.

Para Hobbes, a principal característica da natureza humana é o desejo pelo poder. Segundo ele, as diferenças de talento são provocadas pelo menor ou maior desejo de poder, o qual abarca, em sua visão, anseios tais como os de riqueza, saber e honra. A permanente compulsão pelo poder é, segundo Hobbes, uma das principais causas que inviabilizam a vida do homem no "estado de natureza", ou seja, sem leis e regras que estabeleçam sua conduta. Assim, para o pensador, o Estado surge como uma solução a esse "estado de natureza" tão inconstante. Segundo ele,

> ...o maior dos poderes humanos é aquele que é composto pelos poderes de vários homens, unidos por consentimento numa só pessoa, natural ou civil, que tem o uso de todos os poderes na dependência de sua vontade: é o caso de um Estado. (HOBBES, 1979, p.53)

De acordo com o pensamento de Hobbes, o homem é movido por uma compulsão pelo poder que tornaria a vida no "estado de natureza" ameaçadora, por isso a vida no "estado de sociedade" é tão necessária. Para tanto, cada indivíduo renuncia ao seu direito à liberdade individual, substituindo-o pela segurança garantida pelo Estado, através da ameaça de punição àquele que descumpra o pacto mútuo entre os homens. Assim, a manutenção do contrato que institui o "estado de sociedade" é responsabilidade final do Estado. O ser humano estaria forçado a buscar esta troca da liberdade ilimitada do "estado de natureza" por uma liberdade controlada, porém com segurança, existente no "estado de sociedade".

Todavia, Hobbes não atentou para o fato de que o próprio Estado possui seus interesses, seu desejo de poder, e como tal necessitaria um órgão que limitasse sua liberdade de atuação, fato que nunca ocorreu. Além disso, as leis que formula e guarda são elaboradas de acordo com seus interesses ou suas convicções num processo de parcialidade

que, muitas vezes, mais exclui do que representa seus "protegidos". São problemas cuja percepção – naturalmente não acessível a todos – transforma o filho num órfão (por opção ou não).

Giorgio Agamben escreve sobre o assunto em seu livro *Homo Sacer*. Ao "Estado de natureza", Agamben associa a "vida nua" e argumenta ser esta tão indesejada pelas leis que constituem o Estado porque escapa à lógica cartesiana, que é tão cara ao projeto de modernidade. Ele ainda critica o termo "contrato social", pois argumenta que o nascimento do Estado não se deu através de um contrato, mas, sim, por *bando,* termo que o filósofo usa para designar uma relação de abandono. Assim, o "homo sacer" (sujeito que não pode ser incluído nas representações políticas) está "fora da jurisdição humana sem ultrapassar para a divina" (AGAMBEN, 2002, p.90).

Ao pensar na América Latina e em seu processo histórico (desde a colonização até os tempos atuais), nota-se que, desde suas "ficções fundacionistas" (BUTLER, 2003, p.20) até os dias de hoje, as representações políticas têm-se constituído pela exclusão dos sujeitos que escapam à lógica do projeto de modernidade para se impor uma imagem, não menos fictícia, do continente.

Quem pode ser considerado cidadão latino-americano para receber reconhecimento e proteção do Estado? O modelo escolhido para tal exclui uma grande parte do continente: índios, negros, imigrantes, mestiços, entre outros.

Perceber-se, de repente, num mundo onde os valores que se tinham como corretos e promissores da felicidade e de uma vida prodigiosa não passam de um construto, seja de que natureza for, para manter o *status quo,* provoca um sentimento de desconfiança em relação aos grandes valores universais. Assim o que passa a prevalecer é a certeza de que não existe uma única verdade, mas várias, e que aquela que se sobrepõe às demais, consegue-o simplesmente por pertencer ao poder. Porém, as outras verdades que são descobertas, ficam expostas, e a reação que aqueles que se sentem órfãos, ao se verem manipulados pelas ideologias que lhes são inculcadas, encontram, é transitar por todas que lhes apresentem vantagens. Segundo Michel Maffesoli, trata-se de um nomadismo "que não mais se reconhece nos círculos fechados institucionais, e passa a se procurar em várias verdades." (MAFFESOLI, 2001, p. 69).

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche analisa essa atitude, comparando-a com a de um jovem que, repentinamente, desencanta-se com tudo que, até então, venerava e resolve abandonar o lar. Para Nietzsche, esse seria o momento de formação do que ele chama "espírito livre":

> O grande livramento, para os que estão presos a tal ponto, vem subitamente, como um tremor de terra: a alma jovem é abalada de uma vez, arrancada, arrebatada – ela mesma não entende o que se passa. Um impulso e ímpeto reina e se torna senhor dela como um comando; desperta uma vontade e desejo de ir avante, para onde for, a qualquer preço; uma impetuosa e perigosa curiosidade por um mundo inexplorado se inflama e crepita em todos os seus sentidos. 'Antes morrer do que viver aqui' – assim soa a voz imperiosa e a sedução: e este 'aqui', esse 'em casa', é tudo o que ela havia amado até então! Um súbito pavor e premonição contra aquilo que para ela se chamava 'dever', um desejo tumultuoso, arbitrário, vulcânico, de andança, estrangeiro, estranhamento, resfriamento, sobriedade, enregelamento, um ódio ao amor...

Segundo Nietzsche, a religião tem papel importante na tarefa do Estado de controlar o indivíduo e, por isso, o filósofo vê com desconfiança os preceitos morais do cristianismo, os quais serviriam como forma de controle e manipulação da vontade e das atitudes alheias. Assim, Nietzsche chama de "espíritos livres" aqueles indivíduos que percebem o mecanismo que há por detrás destes preceitos e, por isso, não mais se guiam por meio dos mesmos.

> Pois a religião sossega a mente do indivíduo em tempos de perda, de privação, de pavor, de desconfiança, portanto, quando o governo se sente sem condições para fazer diretamente algo para mitigar os sofrimentos de alma do homem privado: e mesmo diante de males gerais, inevitáveis e, de imediato, inelutáveis (fomes, crises monetárias, guerras), a religião assegura um comportamento pacato, paciente, confiante da multidão (...) Sem o auxílio dos padres nenhuma potência pode, ainda hoje, tornar-se 'legítima': como Napoleão compreendeu (...) Assim, governo absoluto tutelar e cuidadosa conservação da religião vão necessariamente lado a lado.

Em *Hijo de hombre*, encontramos a questão da orfandade nos personagens que vagam em busca de uma vida melhor, já que estão totalmente esquecidos pela política e pelo poder. Há certa espera por salvação e, por isso, um sentimento de frustração em todos os casos retratados, já que os personagens vão levando suas vidas passivamente – alguns radicalmente – e são abertas feridas (psicológicas, físicas e geográficas) impossíveis de cicatrizar.

Segundo Graciela Ravetti, estas maneiras de agir são

> …actos que *testimonian* estados de conciencia producidos por una atención en tensión permanente, extrema, directa, comprometida y en un proceso de aumento progresivo de intensidad sobre lo que se produce en esos territorios de la nada (en este caso una nación sometida a una dictadura del terror y que carga con el trauma de las guerras "iluministas", el Paraguay); territorios que se desatienden y abandonan en nombre de la no intervención, de la ética, de la individualidad de los sujetos y de las comunidades así como de la inviolabilidad de esa individualidad y de otros conceptos que son y seguirán siendo vacíos de sentido mientras esos espacios del terror continúen existiendo, en nuestra cultura – latinoamericana – y en cualquier otra dimensión humana[1] (RAVETTI, 2006).

Os personagens são, em sua maioria, descendentes dos Guaranis e seus costumes, sua cultura, sua fé são excluídos e até castigados, inclusive fisicamente, pelo poder. Este castigo fica evidente em seus corpos que de tanto se entregarem a uma luta inglória, terminam sempre mutilados. Muitos dos personagens se dão conta de sua exclusão dos

[1] ... atos que *testemunham* estados de consciência produzidos por uma atenção em tensão permanente, extrema, direta, comprometida e em um processo de aumento progressivo de intensidade sobre o que se produz nesses territórios do vazio (neste caso uma nação submetida a uma ditadura do terror que pesa com o trauma das guerras "iluministas", o Paraguai); territórios que se desatendem e abandonam em nome da não intervenção, da ética, da individualidade dos sujeitos e das comunidades, assim como da inviolabilidade dessa individualidade e de outros conceitos que são e seguirão sendo vazios de sentido enquanto esses espaços do terror continuarem existindo em nossa cultura – latino-americana – e em qualquer outra dimensão humana.

modelos representativos do poder, o que os impele a lutar e se sacrificar por seu povo, contestando a realidade em que vivem.

Graciela Ravetti se refere a outra obra de Roa Bastos – El fiscal – para falar sobre a questão do sacrifício, tão presente na escrita do autor: "La trama simbólica que Roa propone es la de una performance individual redencionista: un hombre se sacrificará voluntariamente para librar a un pueblo de la opresión."

Ao refletir sobre o significado do auto-sacrifício e da imolação, Graciela Ravetti afirma:

> Sugiero que la tesis de *El fiscal* es la necesidad de quebrar los moralismos por la raíz, lo que trae consecuencias inusitadas, impredecibles y peligrosas en lo que se refiere a la representación y al lenguaje, a la literatura, a la transmisión de la tradición y, claro, particularmente, a lo que esas nuevas experiencias podrían introducir en el ámbito de lo social, de lo comunitario y de lo nacional.

Por isso, um fator importante que norteia toda a obra é a apropriação que o discurso hegemônico faz de idéias e comportamentos empregados por sujeitos em situação de subalternidade, deturpando-os e fazendo com que esses órfãos do discurso nacional fiquem órfãos de seus próprios discursos também. Como no primeiro capítulo intitulado "Hijo de hombre", o qual traz a história de Macário e Gaspar Mora, seu tio.

Gaspar construía instrumentos de madeira e, após contrair lepra, isola-se numa casa na montanha para não contagiar os outros. Quando ele morre, descobre-se em sua casa uma estátua de Cristo no tamanho natural do homem e feita de madeira. Como Gaspar era um homem bastante querido pelo povo, já que fazia trabalhos humanitários, seu Cristo (hijo de hombre) passa a ser cultuado. Mas o padre da cidade não permite que o mesmo ganhe um lugar em sua igreja e alega que se trata de um objeto construído por um herege que nem freqüentava a missa (nem considera os trabalhos humanitários que ele fazia). Macário, sobrinho de Gaspar, trava uma discussão em público com o padre, o que deixa o povo inflamado a seu favor. O padre, ciente de que sua insistência o faria perder a batalha, resolve "aceitar" o Cristo de madeira, mas consegue convencer o povo de que o melhor lugar para ele seria fora da igreja e perto de onde vivia seu criador, ou seja, no topo da montanha.

O povo se deixa levar pela estratégia do padre, o que faz Macário perder o gosto pela vida. A partir do acontecido, Macário vai definhando e morre tão pequeno, que é enterrado em um caixão de animal.

Macário era uma memória viva de seu povo, sabia de histórias antigas e sempre as contava para as crianças. Seu definhamento parece mostrar como o esquecimento proposital do povo que prefere viver sem reconhecer a dor da derrota acaba por fazer a história de exclusão se repetir. Macário sempre dizia às crianças que escutavam suas histórias: "El hombre, mis hijos, es como un río. Tiene barranca y orilla. Nace y desemboca en otros ríos. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero..."[2] (BASTOS, 1990, p.20). Macario, através de seus relatos, consegue desembocar em outros rios. Sua memória permanece viva em Miguel Vera (narrador-personagem), quem resolve anotar todas as histórias em papéis soltos, que são a própria obra.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANTELO, Raúl. *Los confines como reconfiguración de las fronteras*. *Pensamiento de los confines,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, n. 17, p. 33-44, dic. 2005.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BASTOS, Augusto Roa. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HOBBES, Thomas. Leviatã, ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979. (Col. Os Pensadores).

[2] O homem, meus filhos, é como um rio. Tem barranco e margem. Nasce e desemboca em outros rios. Alguma utilidade deve emprestar. Mau rio é o que morre em um esteiro.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. In: _____. *Obras incompletas.* São Paulo: Abril, 1983.

RAVETTI. Graciela Inés de Gómez. A identidade como perturbação: na(rra)ções de Bernardo Carvalho e Matilde Sánchez. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo Assis. (Org.). *Poéticas da diversidade.* Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002.

RAVETTI. Graciela Inés de Gómez. Escribir la pasión: El fiscal, de Augusto Roa Bastos. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 11, p. 101-109, dez. 2006.

Da literatura ao cinema: o elemento musical em *Barry Lyndon*, de Stantey Kubrick

Kele Ferreira Martins
Aluna da UFMG Programa de Iniciação à Pesquisa

Thaïs Flores Nogueira Diniz
Professora Associada da FALE/UFMG

Este artigo é fruto de um trabalho desenvolvido a partir do projeto de pesquisa "O autor na adaptação fílmica: a poética de Stanley Kubrick" que estuda os filmes produzidos a partir de obras literárias pelo grande cineasta Stanley Kubrick. O filme intitulado *Barry Lyndon*, que será analisado ao longo deste artigo, teve como base o livro *The memoirs of Barry Lyndon*, do escritor da era vitoriana, Willian Makepeace Thackeray.

Nosso objetivo será analisar o papel da música nesse filme. Para ilustrá-lo, escolhemos uma cena específica e o trecho do livro correspondente à mesma, para que possamos perceber de que forma a música pode ser considerada um índice no filme.

Nosso suporte teórico para tal análise foi à teoria da adaptação de Brian Mcfarlene que se encontra em seu livro *Novel to Film*. Essa proposta teórica é baseada na teoria da narrativa de Roland Barthes, que considera que todo texto é composto de funções narrativas, divididas em dois grupos: as funções distributivas e as integrativas. As primeiras podem ser facilmente transferidas da literatura para o cinema, por se referirem aos eventos da história. São divididas entre funções cardinais e catalisadoras. As cardinais compreendem os fatos, os núcleos, que são elementos essencias para manter o conteúdo da história. Existem ainda os catalisadores que trabalham o que fica em torno do evento principal. Um exemplo de funções cardinais poderia ser "Maria caiu na água", que, por ser uma ação/fato, poderia ser facilmente transferido da literatura para o cinema. Se tivéssemos a associação de "a água estava fria" ao fato de ela ter "caído na água" teríamos um catalisador, já que essa informação, de modo algum, influenciaria a ação de Maria ter caído na água e poderia ser omitida, se fosse necessário.

Um outro grupo de funções narrativas são as funções integrativas que precisariam de alguma forma de adaptação para serem transferidas para o cinema. Nessas funções trabalha-se o como narrar, os meios, as formas pelas quais a narração acontece. Nas funções integrativa**s,** temos os índices e os informantes**.** Os índices dão o tom da narrativa, o ambiente da narração e também trabalham a descrição do interior e dos sentimentos das personagens, além de se concretizarem por meio de recursos puramente cinematográficos. Um exemplo de índice poderia ser "Maria teve medo" (ao cair na água), pois o medo é um sentimento interior de Maria que precisaria ser "traduzido" de alguma forma para o filme, através de recursos cinematográficos.

Os informantes, por sua vez, aparecem como complemento dos índices, ou seja, referem-se ao que aparece em torno deles. Eles também podem ser omitidos. Por exemplo, em "Maria *tremeu* de medo", a palavra *tremeu* seria um informante por ser uma informação extra e por não interferir no fato de Maria ter tido medo. Nesse caso, o importante é o medo e não qualquer outra informação extra. Nesse grupo, encontramos também o nome de pessoas e de lugares.

Desse aparato teórico nos interessarão especificamente os índices que, como já foi dito, podem expressar os sentimentos das personagens, seus pensamentos interiores e delinear o tom do ambiente no qual se passa a cena. Esses últimos serão alguns dos aspectos nos quais nos deteremos em nossa análise.

De forma sucinta, a história narra a trajetória de vida de um ambicioso jovem, Redmond Barry, que foge, às pressas, da Irlanda, após acreditar ter matado um pretende de sua prima, Nora, por quem ele era completamente apaixonado. Após fugir da Irlanda, presta serviços nos exércitos inglês e prussiano. Neste ele é escolhido para espionar o Chevalier de Balibari, porém acaba se tornando seu amigo. Como os prussianos decidem que Chevalier precisaria sair da cidade, ele e Redmond armam um plano e é Redmond que acaba fugindo disfarçado de Chevalier de Balibari. Eles se reencontram posteriormente e seguem a vida viajando pela Europa e sobrevivendo através do jogo.

Redmond decide subir de posição social através do casamento. Conhece Lady Lyndon, que já era casada e tinha um filho, porém seu marido, por estar muito mal de saúde, acaba morrendo. Redmond então se casa com lady Lyndon. Entretanto, o filho da condessa não aceita a união, mas Redmond passa a carregar o nome de família da mulher passando

a chamar-se Barry Lyndon. Eles têm um filho, o pequeno Bryan, que morre, ainda criança, após desobedecer às ordens dos pais e montar um cavalo ainda não domando. A partir da morte do filho, Barry Lyndon vai perdendo tudo que havia conquistado até ficar pobre, sozinho e contando apenas com a ajuda da mãe.

Como já foi especificado, selecionamos um trecho do livro e este trata da morte do filho do casal Lyndon, talvez o único elo que ainda os mantém unidos. A morte da criança também simboliza o começo da decadência do ganancioso Barry Lyndon.

O enredo do filme é praticamente o mesmo do livro, com alguns acréscimos, omissões e pequenas mudanças. Talvez a mudança mais significativa no filme seja o duelo final, inventado por Kubrick, entre Barry Lyndon e seu enteado.

A parte que será analisada é correspondente nas duas obras e trata do episódio que circunda o aniversário de Bryan, seu acidente e sua conseqüente morte. Às vésperas de seu aniversário, Bryan fica entusiasmado ao saber que o pai havia comprado o cavalo que lhe prometera. O menino desobedece às ordens dos pais montando o cavalo antes que fosse domado. Em conseqüência, sofre uma terrível queda que o leva a morte. Os médicos desenganam o filho de Barry e o menino, à beira da morte, pede desculpas por todas as coisas erradas que havia feito e por ter, tantas vezes, desobedecido aos pais. Segue-se então uma descrição do enterro da criança.

Por se tratar da morte de uma criança, esse episódio encontra-se recheado de sentimentos fortes de sofrimento e tristeza dos pais diante da iminente morte do filho ou mesmo do desespero por eles enfrentado, após a morte da criança. Assim, frases como "puderam apenas confirmar nosso desespero" ou "estava tão alucinado que seria capaz de matar-me", encontradas no livro, mostram o desespero no qual os pais do pequeno Bryan se encontravam. Alguns desses sentimentos no filme, entretanto, podem vir acompanhados de ações como a de choro, refletindo o que se passa, principalmente no interior dessas personagens. Porém, a música aparece como uma outra forma de representar tais sentimentos.

A música que serviu como base para essa análise, e que se encontra na passagem por nós estudada é a "Sarabanda" de Handel, compositor do período Barroco. As composições do período Barroco geralmente são mais elaboradas e têm um caráter mais racional do que emocional. Tais peças são caracterizadas pelo excesso de ornamentos e geralmente são relacionadas à vida da igreja ou à da corte.

Sendo considerada uma música para a corte, a "sarabanda" era uma dança antiga para casais do século XVI. Mais tarde esse tipo de composição começa a aparecer como uma das quatro danças que integram a suíte barroca, constituída pelas: "Allemarde", "Courrante", "Sarabanda" e "Giga". Além disso, tal composição geralmente é lenta, séria e com caráter solene.

No caso específico do filme, a "sarabanda" aparece como o tema central do personagem Barry Lyndon. O fato de esta música ser uma composição associada à corte no século XVI nos leva a relacioná-la também à nobreza aspirada por Barry Lyndon. De fato a música marca a ascensão do protagonista, mas também sua queda, quando perde seu amado filho, por exemplo.

No filme, a música serve a três objetivos diferentes: ela descreve os sentimentos das personagens, o ambiente da narrativa e serve como forma de previsão do futuro.

Para descrever os sentimentos das personagens, a música se apresenta de duas maneiras: primeiro, com a variação na orquestração/arranjo e segundo, com uma variação no número de instrumentos. No início da passagem, antes da morte do menino, ouve-se uma música tocada de maneira piano, ou seja, mais baixa, numa versão funeral, executada apenas por dois instrumentos: o violoncelo e o contrabaixo acústico. Nessa passagem, a música estaria sugerindo a tristeza das personagens, logo após o acidente da criança, evidenciada principalmente pelos sons mais graves dos dois instrumentos já citados. Após a morte do menino, percebe-se que o número de instrumentos aumenta, aumentando também a massa sonora, intensidade e a dramaticidade da música. Isso estaria sugerindo o desespero dos pais, após a morte do menino. Esta variação aparece traduzindo os sentimentos dessas personagens, numa gradação da tristeza ao desespero, à medida que o número de instrumentos aumenta. A música ainda é usada para simbolizar os sentimentos das personagens que aparecem, de certa forma, escondidos/velados. Isto porque no funeral de Bryan, sua mãe aparece com um véu preto e, ao close da câmera, percebe-se que estava chorando. Este véu estaria escondendo este sentimento de tristeza/desespero pela morte do filho. Já Barry Lyndon os esconde através de um rosto sem expressão, como se estivesse aquém do que se passa a sua volta. Ao pensarmos na sociedade do século XVIII, no qual a história se passa, era usual as pessoas esconderem seus sentimentos, já que a exposição dos mesmos era vista como a ação de um fracassado,

diante dos modelos rígidos de comportamento da época. Dessa forma, conseguimos entender por que tais personagens estariam escondendo seus sentimentos que, nesse trecho, são explicitados através da dramaticidade e da intensa massa sonora da música executada.

O segundo objetivo da música é descrever o ambiente da narrativa. Antes do acidente de Bryan, percebemos, em trechos anteriores do filme, que o menino tornava a casa mais feliz, mesmo sabendo que o casamento de Barry Lyndon com lady Lyndon não era exatamente "um mar de rosas". Há, por exemplo, um episódio relativo a um aniversário da criança em que esta faz toda a família rir, ao ajudar um animador de festa com suas mágicas. No trecho analisado, também nos encontramos às vésperas do aniversário do menino. A casa, portanto, se encontrava, de certa forma, feliz. Após o acidente, a casa e seu ambiente acabam se tornando mais tristes também; a "sarabanda" estaria sugerindo isso no trecho.

Podemos dizer ainda que a música aparece como uma previsão do futuro da personagem Bryan. Isso porque, antes mesmo de o mostrarem na cama, a música pode ser ouvida baixinho, numa versão quase funeral. A forma como ela é tocada evidenciaria isso: o futuro nada promissor do menino. Mesmo antes de o narrador confirmar a péssima situação do menino, a música já sugere isso, profetizando o futuro de Bryan.

Chegamos, portanto, à conclusão de que a música, associada à imagem, é narrativa. Tendo seu efeito associado ao poder das imagens, a música, desenvolveria a função narrativa, provocando um efeito mais forte, de dramatização e expressão dos sofrimentos das personagens. A partir disso, poderíamos dizer que a música ajudaria a construir algo buscado pelo cineasta.

A variação da intensidade da orquestração tem um papel significativo na obra, não aparecendo de forma aleatória. Os recursos musicais utilizados, como a variação da intensidade e da orquestração, têm um papel importante na significação, no efeito buscado pelo filme. No caso da passagem analisada, o papel da música é o de explicitar as diferentes gradações de sofrimento experimentadas pelas personagens.

As novas orquestrações do período Barroco e Clássico geralmente são utilizadas com o fim de sugerir algum efeito, principalmente o de dramaticidade, que geralmente não são associadas aos tipos de composição desses períodos. Ao longo do filme, encontramos peças de diferentes compositores dos períodos Barroco e Clássico, como de Mozart, por exemplo, que integra os compositores deste último período.

Esses períodos são caracterizados por composições que geralmente são mais contidas e racionais, porém, no filme, elas aparecem com novas "roupagens", novas orquestrações. Esses novos arranjos nos permitem falar em músicas Barrocas e Clássicas tocadas em estilo Romântico com toda a explosão de sentimentos encontradas neste último. Assim, essas novas orquestrações têm o papel de sugerir algum efeito e têm um objetivo específico que se encaixa no contexto no qual determinado arranjo se encontra no filme.

Podemos, portanto, dizer que a "sarabanda" aparece como uma antecipação do destino trágico do protagonista. Por ser o *leitmotif* da personagem Barry Lyndon, todas as ás vezes em que fatos importantes aparecem na vida deste, principalmente os mais trágicos, é esta música que aparece para ilustrá-los. Percebemos que ela estaria prenunciando o destino trágico desta personagem.

A análise acima nos mostra que precisamos pensar na trilha sonora e nas músicas que a constitue como parte da significação de um filme. Ás vezes uma mesma música aparece de diferentes formas em um único filme – como foi o caso da "sarabanda" no filme analisado – a fim de se enquadrar no contexto explícito que a cena exige. Dessa forma, percebemos a importância do estudo da trilha sonora nas produções cinematográfica, principalmente quando se trata de cineastas como Stanley Kubrick, cujas trilhas sonoras aparecem como importantes fontes de significação.

Referências

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

ENGELL, John. Barry Lyndon, a picture of irony. *Eighteenth Century Life*, p 83-88, 19 May 1995.

MC FARLENE, Brian. *Novel to Film*: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon press, 1996.

PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. 3rd ed. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1991.

KNAPP, Elise; PEGOLOTTI, James. *Music in Kubrick's Barry Lyndon*: 'a catalyst to manipulate'. *Eighteenth Century Life*, p 83-88, 19 May 1995.

STEPHENSON, William. The perception of 'History' in Kubrick's Barry Lyndon. *Literature/Film Quarterly*. v. 9. n. 4, p. 251-260, 1981.

THACKERAY, William Makepeace. *The memoirs of Barry Lyndon*. New York: Tempo books, 1975.

THACKERAY, William M. *Barry Lyndon*. Trad. Jorge Arnaldo Fortes. São Paulo: Artenova, 1976.

Mulheres que matam: a morte em *Puesta en Claro* de Griselda Gambaro

Laureny Aparecida Lourenço da Silva
UFMG

O teatro latino-americano é ainda pouco estudado apesar do interesse que o *boom* da literatura (principalmente o "realismo mágico") despertou nos anos sessenta. Entretanto, as mudanças socioculturais e históricas que levaram ao famoso *boom* também fizeram com que surgisse uma dramaturgia nova e inovadora que buscava novas reflexões sobre o fazer artístico e sua comunicação com o indivíduo social (o homem). Porém, como sabemos, o teatro é uma arte em constante transformação, novas tendências experimentais surgem e se incorpora um novo gênero que, segundo Patrice Pavis, está diametralmente oposto ao grotesco: *"Es lo contrario del absurdo – al menos la categoría de absurdo que rechaza toda lógica y niega la existencia de leyes y de principios sociales"* (PAVIS, 1998, p. 228). Dessa combinação surge o neo-grotesco na Argentina e nesse contexto se enquadra a peça *"Puesta en Claro"* (1974), da autora argentina Griselda Gambaro, que coloca em xeque a sociedade patriarcal através da representação de uma família "construída".

Esta construção se dá pelo fato de que à personagem principal, Clara, uma deficiente visual, lhe é dada uma família que não é sua verdadeiramente. Seu médico, nomeado na peça como *doutor*, a opera várias vezes para curar-lhe a cegueira e após muitas tentativas frustradas a pede em casamento. Griselda Gambaro, igualmente a outros dramaturgos, integra situações grotescas em suas peças para mostrar o incongruente do sistema social dominante e as recoloca para assomar-se à sociedade de uma maneira própria, particular. Sustenta-se no neo-grotesco a partir da incongruência, da transposição de papéis, da utilização da crueldade como forma de expressão, da descrença no ser humano e do cotidiano enlouquecido.

A situação à qual se submete a personagem Clara é, à primeira vista, de submissão, de detrimento de seus direitos e injustiças. Porém o que percebemos numa segunda e mais profunda leitura, é que ela usa esse estereótipo da fragilidade feminina ao seu favor. Na frase da personagem

do doutor *"Ojos que no ven, corazón que no siente"* (GAMBARO, 1974, p. 140) percebemos a idéia de visão causal do sentimento. Clara aceita a família que lhe é apresentada: um avô que não tem idade para sê-lo e sofre de crises existenciais, dois filhos perversos que se fazem de criança tentando enganá-la e um marido que a tem como mero adorno para sua família "perfeita". *Doctor: ¡No diga eso, necia! ¿Cuántas veces quiere que la opere? Estoy podrido. Tiene los ojos abiertos. ¿A quién quiere engañar? Soy médico. (Cambia de tono) Venga, levántese. (La ayuda tiernamente) Diga: soy paralítica.* (GAMBARO, 1974, p. 135)

Na história da Literatura ocidental a morte pelas mãos femininas, quando acontecia, era por meios bem "femininos": através de um amante ou matador profissional, por envenenamento e posteriormente com o uso de utensílios domésticos. Por isso, quando Clara comete os assassinatos servindo uma comida envenenada, justificando-se que foi um acidente, há uma retomada do modo de matar feminino, mas num contexto de desconstrução de valores pré-estabelecidos:

> (...) a contradição se afirma pela diferença (e não por uma simples síntese), ela existe como conceito operacional, pois é ela que pode dar conta deste criar pela destruição, deste destruir pela criação, que mais e mais significa (estamos descobrindo um pouco tarde) o espírito moderno. (SANTIAGO, 2000, p.209)

Por um lado, Griselda Gambaro inaugura um ciclo, possível, de retomada da ordem estabelecida quando Clara utiliza-se de um veneno para o desfecho da peça: a morte das demais personagens. Entretanto o uso consciente da "fragilidade" da personagem se vê na cena em que ela não deixa que o avô e Juancho, o único dos filhos que não a maltratava, comam do recheio, mas somente da massa de uma torta. Então, nos perguntamos: Clara vê ou não vê? Ela manipula ou é manipulada? É vítima ou algoz?

No cenário pós-moderno de descrédito das ideologias, o feminismo vem sendo considerado como uma das alternativas mais exemplares e concretas para a prática política e para as estratégias de defesa da cidadania. O risco que se corre com a recente valorização da saída política que o feminismo oferece é o de avaliar certa tendência destes discursos que reincidem na identificação do "feminino" como o discurso do "outro". Entre os dois discursos (feminismo e pós-

modernismo) também se colocam importantes distinções. Enquanto as políticas e as teorias pós-modernas trabalham com a idéia da possibilidade do fim da história, do social e do político, a crítica feminista insiste, contrariamente, na articulação de suas questões com as determinações históricas e políticas.

Se os primeiros falam de uma crise da representação e da morte do social, o segundo fala exatamente da necessidade de uma luta pela significação. Mesmo não sendo excludentes, os dois discursos apontam para diferentes campos de contestação. Ainda que o feminismo como ideologia política possa ser identificado desde o século XIX, são nas últimas décadas do século posterior, exatamente num momento em que se fala de forma categórica sobre o "fim da ideologia" e sobre a ineficácia dos discursos contestatórios, que o pensamento feminista surge como novidade no campo acadêmico e se impõe como uma tendência teórica inovadora e de forte potencial crítico e político.

Analisando-se a partir do título da obra "Puesta en Claro" as idéias de verdade e mentira, paradoxo moderno, são substituídas por um questionamento da verdade absoluta: toda reflexão (ou visão) depende do referencial. Colocar em "claro" seria a construção mais questionável da pós-modernidade porque este referencial muda de acordo com os papéis sociais, interesses pessoais e contexto político. Gambaro representa dramaticamente sua versão de uma vida de luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres a que se deve aderir um compromisso nacional, o qual se exerce a partir da própria liberdade. Neste sentido, a produção gambariana aparece tingida pelas propostas do existencialismo sartreano[1], onde o exercício da liberdade - estreitamente vinculada à responsabilidade do indivíduo - revela-se fundamental.

Cruzamentos entre morte e vida, que poderíamos chamar entre palavras e *silêncios*, dão existência a labirintos desenhados com algo mais que as palavras escritas que parecem ditas e algo menos que os

1 SARTRE, Jean Paul."Mas se verdadeiramente a existência precede a essência, o homem é responsável por aquilo que é. Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo homem no domínio do que ele é e de atribuir-lhe a total responsabilidade da sua existência. E, quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua restrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens." Disponível em: http://www.geocities.com/Athens/Olympus/7979/existen.htm. Acesso em 30/09/2005.

diálogos que estas palavras produzem. A deficiência de Clara a coloca em um estado de *silêncio* sobre os acontecimentos que ela não pode ver, "presenciou", mas não pode falar. A condição de mãe designada a todas as mulheres é um dos fatos questionados dentro da peça, a personagem Clara assume a posição de mãe de família que lhe é imposta, mas questiona as condições:

> Clara *(como si lo viera)*: ¡No digas eso!
> Lucio *(con tono normal)*: ¿Y por qué no? ¿Quién me lo prohíbe?
> Clara: Pero así no puede ser. Así no puede ser. *(Como tratando de poner orden)* Los acepto grandes. Son mis hijos. Los acepto grandes. ¡Pero procedan como hijos! (GAMBARO, 1974, p.153)

A mulher em seu âmago traz a vida e, por conseguinte não poderia, ou não deveria, provocar a morte. Mas neste instante ela tem em suas mãos esta escolha: *"El poder de la mujer, hacer que el hijo viva o muera. Puede dar la vida o la muerte, puede matarlo antes o después"* (GRAU, 1992, p.64). Mesmo com todas as revoluções e conquistas a mulher ainda tem como projeto pessoal a construção de um lar, de uma família. Socialmente entende-se que esse comportamento esteja ligado ao instinto materno; porém aqui queremos comprovar que este instinto nem sempre deve ser lido como total abdicação, desprendimento do seu ser.

Seguindo este viés de (re)novação ou (i)novação podemos perceber que a delinqüente mulher é uma personagem escassa na literatura ocidental e sua aparição em textos canônicos é vista como algo demoníaco, fora da normalidade, sem perdão para a então sociedade patriarcal. Que uma mulher mate não é nada paradigmático, mas uma mãe matar estaria fora de toda ordem possível. Quando Medéia mata seus filhos por vingança à traição de seu marido, toda a sociedade se rebela contra ela. Alguém de "alma feminina" não pode ser capaz de cometer tamanha atrocidade. Que os homens matem é, muitas vezes, visto como um ato de honra, de coragem ou outras boas denominações; mas para a mulher nada seria menos humano, menos feminino, menos materno que matar sua prole. A partir desta perspectiva, o corpo da mulher é visto como "corpo procriador", corpo vital para os outros, espaço para ser ocupado material e subjetivamente para dar vida aos outros.

Um dos constituintes principais da interpretação do "ser feminino" é a maternidade, considerada pela sociedade como um suposto "poder" da mulher e, por isso, ela tem por obrigação ser uma mãe exemplar. A ideologia da maternidade não reconhece a agressividade materna, pelo contrário, encobre-a, e a revela quando se transgride os valores impostos por esta sociedade machista e patriarcal.

Na obra de Gambaro, esta representação do "ser mulher" se faz de maneira diferente: primeiro segue-se o paradigma da caracterização feminina pela suposta fragilidade de Clara, porém no final, há um rompimento com este estereótipo: Clara mata. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, a partir do contexto das diferenças simbólicas o delinqüente, "o/a que mata", está marcado por dois tipos de diferenças: de ordem (de número) e de nome (de gênero). Entra no espaço onde antes houve outro e, portanto aparece de entrada como um segundo, o que vem depois do principal: seu campo é o da secundariedade social, econômica, política e familiar. O delito feminino é um delito da verdade e da legitimidade: "as mulheres que matam" se valem dos "signos femininos" (histeria, paixão doméstica, simulação) para burlar a justiça estatal. Veja-se que Clara não é julgada por seu delito, pelo contrário, é vista como inocente e que tal fato não poderia dar-se por vontade própria. *"Abuelo: ¿Qué hiciste, nietita? Clara: Nada, abuelo. Soy ciega". (*GAMBARO, 1974, p.162).

Repetiu-se em demasia que a maior revolução do século XX foi a feminista. Esperemos que ela não se torne um projeto adiado ou fracassado. De qualquer forma, adiada ela já está, pois parte de suas propostas de autonomia no plano social terão de ser proteladas para um futuro ainda indeterminado. Foi um longo caminho que começou em fins do século XIX, com os primeiros movimentos sufragistas e a entrada da mulher no mundo profissionalizado da imprensa e da literatura, mas que ainda enfrenta muitos preconceitos arraigados. A pesquisa sobre o cânone, o resgate das escritoras e a discussão teórica sobre gêneros foram o caminho seguido depois pela crítica, que mais adiante estendeu este pensamento à recuperação literária de outras "minorias": sexuais, raciais, os povos orientais e os que produzem literatura oral. Questionando cada palavra, a revolução feminista buscou contestar o conteúdo essencialista da linguagem e unir a crítica à posição marginal ocupada pelas classes subalternas com a experiência feminista de revisão textual.

O *silêncio* está representando o poder que a mulher possui perante a sociedade ou o sufocamento, a repressão, a obrigação que essa a impõe? Nesta interrogação podemos novamente resgatar as idéias de interpretar pura e simplesmente as atitudes das mulheres-mães que matam ou analisar cada parte do todo a fim de conhecer os princípios de cada delito. Julgar a personagem Clara como vítima de uma família (ou sistema) ou analisar o desfecho "desconstrutor" que ela dá para a suposta ordem estabelecida? Griselda Gamabaro trabalha com o silêncio mascarado dos gritos de uma escritura desgarrada que demole construções escriturárias e cumpre o desejo de algo mais que as transgressões possam operar: é a morte como desprendimento, a morte que se corporifica no silêncio de um grito ou na cegueira de um olhar.

Referências

AZAOLA, Elena. *El delito de ser mujer*: Hombres y mujeres homicidas en la ciudad de México: historias de vida. Ciudad de México: Plaza y Vladés, 1996.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*: Lineamientos de uma nueva teatrología. Buenos Aires: Editorial Calerna, 1997.

GAMBARO, Griselda. *Puesta en Claro. Teatro 2*. Argentina: Ediciones de la Flor, 1974. p. 131-185.

GRAU, Olga. *Ver desde la mujer*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de *¿Y nosotras latinoamericanas?*: estudo sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

PAVIS, Patrice. *Análise do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. J. Melendres. Barcelona: Paidós 1998. (Colección Paidós Comunicación; serie Teatro, 10)

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Oncotô: a propósito de Borges e Saer

Leonardo Lisboa Nonato
UFMG

Entre o sonho e realidade

Sonho que se sonha só
É só o sonho que se sonha só,
Mas sonho que se sonha junto é realida... de.
Raul Seixas

As relações intertextuais entre o texto *La Flor de Coleridge,* que está no livro *Otras inquisicione,* de Jorge Luis Borges, e o texto *La Conferencia,* de Juan José Saer, que está no livro *Lugar,* podem ser estabelecidas através de diversos elementos e idéias que ora aproximam, ora distanciam um texto do outro.

Por muitas vezes, os dois textos seguem linhas semelhantes às de um sábio chinês que sonhou que era uma borboleta e ao despertar não sabia se era o sábio ou a borboleta, e do livro *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, em que os personagens estão imersos em uma atmosfera onírica chegando Segismundo, o príncipe, ao final da comédia a afirmar: "De que se admiram? De que se espantam? Se um sonho foi meu maestro, e estou temendo, em minhas ânsias, que hei de despertar e achar-me outra vez em minha cerrada prisão? [...] Pois, assim cheguei a saber que toda a sina humana, enfim, passa como sonho, e quero hoje aproveitar o tempo que me durar, pedindo de nossas faltas perdão, pois perdoá-las é próprio de quem tem peito nobre".[1]

Na verdade, os textos de Jorge Luis Borges e Juan José Saer são literaturas nas quais o sonho se mescla à realidade, colocando-a em cheque, ou melhor, problematizando-a. Enquanto Borges opta por um texto imerso em um ambiente onírico em que os limites de tempo e espaço não têm um traço definitivo, o que produz a sensação de um turbilhão de

[1] BARCA, 1636. Edição eletrônica. Tradução minha.

imagens interpoladas que se presentificam em um *topos* que mexe com a nossa imaginação, fazendo-nos refletir sobre o ser e estar no mundo. José Juan Saer constrói uma ficção convidativa e condizente com uma lógica imaginativa na qual sonho e realidade se misturam construindo um processo de mão dupla em que o tempo é um espelho que reflete o sonho despertado e os caminhos da narrativa rumam em direção ao sonho coletivo**,** ou seja**,** as imagens remetem a uma realidade diferente da nossa, uma realidade real e onírica ao mesmo tempo, que envolve o narrador, os personagens, e nós como leitores.

Podemos afirmar a partir daí que as literaturas de Borges e Saer se complementam, se fundem. O que corrobora com a idéia de Borges de que todos os autores são um único autor. Tal idéia, que pode ser desdobrada, é estabelecida no campo do sonho. Mas também no campo da realidade, pois, "no princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus".[2] Esta possibilidade é permitida através da ficção que tem a capacidade de relacionar o lógico ao absurdo de forma ramificada.

Neste sentido, as literaturas de Borges e Saer, bem como as literaturas que atravessam os séculos, com seu caráter ficcional que problematiza a realidade e faz a humanidade levantar questões diversas, nos empurra para a pergunta: A vida é sonho?

Atopos

A idéia de Coleridge que Borges resgata em seu texto e que é o cerne das questões estabelecidas neste trabalho é a de que "si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrar a esa flor en su mano... ¿entonces que?".[3] O que vai ao encontro da idéia de Saer que cria uma história em que um conferencista conta aos seus espectadores que ao dormir sonhou com fotógrafos de rinocerontes e ao despertar estava com uma fotografia dada a ele no sonho por um dos fotógrafos que era poeta.[4]

Além disso, Borges, entre outras coisas, traça paralelos entre Coleridge, Wells que escreveu *The time machine*, em que o protagonista da história vai e volta do futuro com uma flor, e Henri James que escreveu

---

[2] BÍBLIA, João, cap. I, vers. I.
[3] BORGES, 1998, p. 639.
[4] SAER, 2000,p. 9.

The sence of the past, cujo protagonista retorna ao passado através de um retrato. Saer, neste momento, faz uma ponte com o texto de Borges, visto que a transgressão onírico-real em seu texto se dá também através de um retrato. O retrato, bem como a flor, se torna uma metáfora do fluxo de planos.

Retomando a idéia presente no texto de Borges de que todos os autores são um único autor, "todo cristiano debe ser Cristo"[5] Saer e ele, bem como Kafka, Homero, Cervantes, Silva, Graciela Ravetti, são, metaforicamente falando, o mesmo autor, um autor que se encontra e se perde no território dos sonhos. Um autor único, universal e atemporal. Que detêm todas as literaturas, todos os gêneros, todas as formas e idéias. Um autor eterno.

Isto é recorrente na obra de Borges. Ele produz uma literatura cujas idéias são concentradas a tal ponto que se condensam e sublimam e explodem em significações diversas. Também o texto de Saer é concentrado e cheio de significações. Ambos têm imagens que nos remetem a outras imagens, produzindo uma rede intertextual.

O sonho de Coleridge e o do conferencista nos remetem a signos enigmáticos. Catamos as pistas deixadas pelos caminhos para completar os sentidos obscuros. Seguimos por lugares falsos e verdadeiros sem saber. Acertamos sem nos dar conta e erramos. Os signos têm essa impressionante capacidade de dimensionar ou extrapolar-se. Conseguimos conectar idéias e relacionar temas, mas a habilidade de esgotar a capacidade de significação dos signos nos escapa. Principalmente num lugar tão impalpável como é o território dos sonhos.

Quando sonhamos, as imagens se mesclam num ir e vir, muitas vezes, caótico. O pesadelo é o sonho real. Tudo acontece definitivamente. Não conseguimos distinguir a realidade racional, só imagens fugidias e fugazes. E por mais racionais que possamos ser, a idéia de que a realidade é um sonho se faz presente. Nas obras literárias, mas na própria realidade. Por isso, perguntas clássicas que não conseguimos responder satisfatoriamente ainda hoje permanecem sem respostas. De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos? Por que temos consciência da morte? E isso é somente a ponta do iceberg, pois se mergulharmos fundo, veremos a enorme quantidade de questões com que lidamos todo

[5] BORGES, 1998, p. 641.

o tempo. Por isso, não damos conta da realidade. Seis bilhões de cabeças pensantes e um mundo, um universo.

Existe um não sabemos que dentro da gente que nos imprime a refletir sobre nossa origem e sobre nosso lugar. E é nas obras literárias que se encontra o espaço ideal para tentar dizer o indizível com palavras. Neste contexto, tanto Borges quanto Saer vêm ao encontro de uma tentativa de problematizar a questão.

Se a vida é sonho como propôs Calderón de La Barca, Coleridge e o conferencista fazem parte deste sonho. Sonho do qual todos fazemos parte. Sonho coletivo como no filme *Matrix*, porém com uma diferença, neste sonho não é possível ninguém acordar. Com isso, percebemos a possibilidade do sonho dentro do sonho, é dizer, estamos todos sonhando acordados, e aqueles que sonham dormindo fazem um jogo de espelhos que se multiplica em imagens potencializadas à esfera do lugar secreto.

Ailton Krenak no seu texto *Antes, o mundo não existia* tem uma visão interessante de sonho. Ele fala que antes de existir o Brasil, antes de existir a América, esses territórios eram habitados por povos em que está fundado um registro, uma memória de criação do mundo. Esses lugares são onde o espírito de um povo encontra a sua verdadeira resposta. A fonte que alimenta os sonhos grandes, o sonho como casa da sabedoria. "E quando nós sonhamos, nós estamos entrando num outro plano de conhecimento, onde nós trocamos impressões com nossos ancestrais, não só no sentido de nossos antigos, (...) gerações anteriores, mas com os fundadores do mundo".[6]

Para Krenak, enquanto o homem civilizado, que tem uma visão mercadológica do lugar que habita, perdeu o contato com a natureza, com a época em que o tempo não existia, portanto perdeu a capacidade de sonhar o sonho verdadeiro, os povos que estão nesses territórios, agora ilhados, mantém a capacidade de sonhar e dentro do sonho recuperar a memória de criação do mundo onde o fundamento da vida e o sentido do caminho do homem são explicitados.

Krenak afirma que

> sonho é um caminho que só podemos fazer dentro da tradição e aprender que além do nosso conhecimento restrito sobre uma e outra coisa avançada para uma percepção que é integral, tudo está ligado, as coisas que

[6] KRENAK, 1992, p. 202.

> têm existência física, elas foram fundadas a partir da palavra que foi ordenando a criação do mundo, que quando nós narramos as histórias antigas nós criamos o mundo novo, limpamos o mundo.[7]

Então, sonho é este espaço meio mítico onde a razão é uma das possibilidades, mas não a única. Em verdade, a racionalidade como vêem os ocidentais é completamente modificada por uma série de elementos transgressores que atravessam limites. Aí reside a literatura, neste espaço somos capazes de extrapolar as possibilidades e ir além de nossas capacidades, neste lugar o tempo não é mera convenção, talvez nem exista, e as coisas concretas podem fundir-se e a realidade pode desmaterializar-se e a mente captar a essência da vida.

Não é por acaso que o indivíduo que deu a foto ao conferencista no texto de Saer é poeta. Coleridge também é poeta, e no texto *El sueño de Coleridge*, compõe um poema. A imagem do poeta é significativa. É ele quem faz a ponte entre o mundo real e o mundo onírico. Porém, o poeta civilizado vem perdendo gradualmente esta capacidade. A poesia deixa de ser feita através de inspiração para ser construída com racionalidade. O poeta de hoje, muitas vezes, não mais transcende o plano do pensamento.

Contudo, sonho e poesia caminham lado a lado e fazem um emaranhado de projeções interpoladas, de imagens diversas, imprecisas, que modificam todo o ser, toda a essência, que fazem todos os átomos vibrarem. E é através da poesia que o homem faz o retorno ao seu estado mais primitivo, a sua origem. O poeta, nesse sentido, é aquele que está acima das antenas parabólicas, e também no subsolo do fundo do poço. Está em todas as dimensões, verificáveis ou não.

E entra em contato com a natureza, com o real, com o imaginário, com o sonho e com a utopia. Para tanto, o poeta se mune, entre outras coisas, da ficção para estabelecer conexões com o ar, a água, a terra e a paixão. A imaginação do poeta percorre tudo, desde a matéria concreta às profundezas abstratas do caminho sem volta.

Concordamos ou discordamos com as idéias que nos são apresentadas. Faz parte de nossa capacidade de reflexão. Para uns o que foi dito até agora não passa de quimeras, outros se identificam com tais idéias. Isso não impede que em outro momento de nossas vidas possamos

---

[7] KRENAK, 1992, p. 204.

pensar justamente o contrário do que pensamos. A verdade é mutável, porque o homem o é.

Os textos de Borges e Saer são representações de onde se pode extrair material para relacionar a uma infinidade de elementos. São textos que estimulam a imaginação, que permitem interpretações, que permite o diálogo, que abre um leque de possibilidades, de subjetividades. É justamente por isso que Platão expulsa o poeta de sua república. Ele queria que a objetividade imperasse, por causa de sua visão dualista. Mas ele usa uma ferramenta "falha", o abecedário, aquilo de mais representativo que se tem.

As letras não esgotam as possibilidades, pelo contrário, as multiplica. E a tessitura textual é conduzida pelo autor. A flor de Coleridge, por exemplo, é a representação de uma flor e ao mesmo tempo, uma flor imaterial, onírica e metafórica. A realidade representada já não é mais a realidade, mas a representação da realidade.

Com isso, percebemos que nenhum discurso que se quer passar por verdadeiro consegue em sua plenitude. A ficção, por outro lado, se assume como discurso verossímil, discurso em que a verdade é vista de forma diferente, é uma verdade paralela à verdade real. A ficção é o lugar onde se pode ir rumo ao desconhecido, onde se pode mesclar experiências vividas com coisas imaginadas. Onde o real e o onírico se fundem.

> no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la inverdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. (...) La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, como podría ser el caso de algunos cuentos de Borges o de algunas novelas de Thomas Bernhard, está sin embargo presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett. La

> paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. (...) Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción.[8]

No plano da ficção podemos colocar nossa imaginação para funcionar, e propor situações prováveis e absurdas ao mesmo tempo. Seria inconcebível que alguém que sonhasse com uma rosa e acordasse com ela nas mãos. Mas a possibilidade disso ocorrer está estabelecida na ficção. Voar em uma máquina, até bem pouco tempo, só era possível através da ficção. Por isso, quem pode garantir que a vida não seja sonho?

Os textos *La flor de Coleridge* de Jorge Luis Borges e *La conferencia* de Juan José Saer têm muito em comum, mas também muito de diferente. Mesmo sendo o texto de Borges classificado como ensaio e o de Saer como conto ambos tratam de assuntos relacionados e pertinentes para discussões sobre os diversos lugares que ocupamos, a ficção, o sonho e a realidade, etc.

O ensaio é um gênero obscuro, tem caráter de verdade, mas em verdade, quando fazemos recortes determinados para observação, como neste texto, imprimimos nossa subjetividade, nossa ideologia, nossos pontos de vista que podem ser aceitos ou rechaçados pelos outros, nossa verdade particular. O conto tem caráter ficcional, mas as idéias encontradas nele são suscetíveis de observações. O entrelaçamento de idéias dos textos de Borges e Saer nos permite traçar paralelos entre os dois textos e fazer um jogo intertextual, comparando questões. Estabelecendo semelhanças, diferenças e relações com outros textos.

Problematizamos os conceitos de tempo e espaço, mostrando através do texto de Ailton Krenak que antes do "tempo civilizado", havia povos cuja noção temporal e espacial eram vistos sobre uma perspectiva diferente da que vemos hoje. Tudo era interconectado através de elos entre os elementos da natureza e os sonhos.

Juan José Saer traça comentários importantes sobre a ficção. "La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso".[9] A ficção é o lugar que se mantém à margem da realidade, criando novas realidades "falsas", ou "verdadeiras". É um lugar de experimentações, empíricas, mas principalmente de

[8] SAER. Disponível em: <http://www.literatura.org/Saer/jsTexto6.html>.
[9] SAER. Disponível em: <http://www.literatura.org/Saer/jsTexto6.html>.

possibilidades. Um lugar onde limites são ultrapassados. Onde se pode testar, sem se preocupar com os resultados. Exatamente neste lugar realidade e sonho podem fundir-se e transformar-se em uma só coisa.

Através da ficção podemos propor reflexões sobre o mundo real. Inclusive idéias que estão no plano ficcional são viabilizadas no plano real. Idéias possíveis somente na imaginação humana agora têm existência real, uma viagem espacial, por exemplo. Por isso, o papel da ficção é tão importante. Porque nos permite sonhar, resgatar nossa memória, criar, imaginar, preencher os vazios e até mesmo organizar e categorizar o mundo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal/Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, [s.d.].

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro; São Paulo: Forense Universitária, 1981.

BARCA, Don Pedro Calderón. *La vida es sueño*. Madrid: [s.n.], 1636.

BARTHES, Rolan. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave-Maria, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. v. 1.

DELEUZE Gilles; GUATARI, Felix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. (Coleção TRANS, 5)

DELEUZE Gilles; GUATARI, Felix. *Rizoma*: introducción. Mexico: Ediciones Coyoacan, 1996.

FOUCALT, Michel. *Microfisica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FOUCALT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. [s.l]: Vega, 1992.

KRENAK, Ailton. Antes, o tempo não existia. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SAER, Juan José. *Lugar*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Disponível em: <http://www.literatura.org/Saer/jsTexto6.html>. Acesso em: 14 out. 2006.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003.

A representação da artista na ficção canadense

Lidiane Luiza da Cunha
Universidade Federal de Minas Gerais[1]

Ao enfocarem personagens envolvidas com os processos de criação artísticos e literários, os romances da renomada escritora canadense Margaret Atwood geralmente discutem os aspectos formais das representações literárias e artísticas além das questões políticas envolvidas na produção cultural do Canadá. No caso dos romances de artista de Atwood, a questão política revelada por meio das expressões literárias e artística é relevante na compreensão de sua ficção. Segundo Linda Hutcheon, em *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies* (1988), "para Atwood, questões de poder permeiam o produto e o processo de criação" (p. 139).[2] Em *Lady Oracle* e *Cat's Eye*, por exemplo, o produto e processo de criação das protagonistas artistas, a escritora Joan Foster e a pintora Elaine Risley, trazem à tona discussões sobre as influências de tradições artísticas dominantes e a herança cultural do país. Pretende-se mostrar, com a análise dos trabalhos das protagonistas, o modo como os dois romances de Atwood questionam a predominância de certas tradições literárias e artísticas que colocam a produção cultural do Canadá em uma posição inferior.

Atwood, em seus trabalhos críticos, questiona a posição secundária na qual arte e literatura canadenses são colocadas diante das culturas hegemônicas, como é o caso das culturas Européias. Em 1972, em seu guia literário *Survival*, Atwood mostra o que aconteceria com um artista do Canadá vivesse sua juventude antes dos anos 60, quando tudo era bem diferente. Na época, esse artista

> olharia em sua volta e se encontraria em um lugar onde as pessoas liam (...) olhavam figuras, entretanto a maior parte dos livros que eles liam eram importados da Inglaterra

[1] O presente trabalho é parte do resultado das pesquisas feitas no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, nível mestrado, da UFMG com orientação da Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida e com apoio da FAPEMIG.

[2] Todas as traduções são de minha responsabilidade.

> e dos Estados Unidos e a maioria dos quadros que eles olhavam eram ou do velho Grupo dos Sete ou de exibições itinerantes de fora. Geralmente esse artista descobriria que seu próprio trabalho seria rejeitado por críticos canadenses sofisticados como de segunda mão, provincial ou regional simplesmente porque foi produzido aqui (ATWOOD, 1972, p. 181-82).

Ainda em *Survival*, Atwood analisa a representação do artista como personagem na literatura canadense. Em muitas das obras analisadas, Atwood identifica um estado de paralisia dos artistas canadenses fictícios. Essa paralisia está relacionada com o fato que os artistas canadenses se defrontam com dificuldades para o reconhecimento de seus próprios trabalhos devido à valorização da produção literária e artística de outras culturas. Atwood percebe que muitos personagens artistas parecem incapazes de ir além dessa situação permanecendo paralisados. Em outras palavras, esses artistas paralisados da ficção canadense parecem representar na literatura as dificuldades que os artistas canadenses experimentam devido a influencia de tradições artísticas e literárias de culturas hegemônicas do passado e presente.

As indagações da escritora ainda na década de 70, não somente mostra seu papel de cunho nacionalista para garantir a "sobrevivência" da literatura canadense, mas também aponta a relação conflituosa entre literatura e arte canadenses e as produções culturais que ainda parecem predominar na herança cultural do país.

A ligação entre o Canadá e tradições literárias e artísticas do passado e com as culturas hegemônicas é frequentemente questionada por críticos contemporâneos. Segundo Neil Besner, canadenses são "uma vez fixados no passado e incapazes de localizarem a própria tradição" (p. 10). Uma outra dificuldade para os artistas canadenses é também a influências de culturas que ainda influenciam a cultura do país. Linda Hutcheon, por exemplo, afirma que a tradição dominante da cultura Anglo-Canadense ainda é percebida como "Euro-centrist" (1991, p. 14), ou seja, a parte anglófona do país possui fortes ligações com a cultura européia, principalmente a Inglesa. De acordo com Mary Kitz, por dividirem a mesma língua com o Reino Unido, Canadenses encontram dificuldades para criarem seus próprios artefatos culturais (p. 59).

Qual seria, portanto, a solução diante dessa influência que parece estar ligada historicamente na cultura do país? O questionamento das

e tensões criadas no Canadá devido influências na cultura dominante, pode ser feito através de uma posição paradoxal. Através de imagens divididas e voz dupla, ou seja, o uso de paradoxos, ironia, e paródia, os escritores canadenses têm a possibilidade de trabalhar dentro da cultura dominante, uma vez que não se pode renegar essa base histórica. Ao mesmo tempo, entretanto, usando essas estratégias artistas canadenses geralmente contestam o discurso oficial sem serem contaminados por ele (HUTCHEON, 1991, p. 1-2). O uso de ironias, paradoxos e paródias é uma posição que canadenses e grupos da margem tomam para contestar certas dicotomias como, por exemplo, o conflito criado entre a visão da cultura européia como origem e a dos trabalhos literários e artísticos do Canadá como derivados da primeira.

Os romances de artista de Atwood criticam a posição derivativa da literatura e da arte canadenses por meio de estratégias que revisam elementos das tradições artísticas e literárias de culturas hegemônicas, principalmente da literatura inglesa e de outras manifestações artísticas européias, ao mesmo tempo em que os contestam. Um dos recursos adotados com esse objetivo nos romances *Lady Oracle* e *Cat's Eye* é a paródia. Paródia, em uma definição de Linda Hutcheon em *A Poetics of Postmodernism* (1988), é uma estratégia intertextual na qual há "repetição com distanciamento crítico que possibilita uma sinalização irônica de diferença no centro da similaridade" (p. 26). Na paródia, a reprise de uma tradição literária ou artística do passado não é nostálgica, mas sempre crítica uma vez que essa estratégia "mostra como representações contemporâneas vêem de representações do passado e quais conseqüências ideológicas derivam de continuidade e diferença". Além disso, paródia "não desconsidera o contexto da representação do passado, mas usa ironia para considerar o fato que nós estamos inevitavelmente separados do passado" (HUTCHEON, 1989, p. 93-94). Ou seja, o uso da paródia na literatura e na arte mostra que há uma relação inevitável com manifestações culturais do passado, todavia, essa releitura do passado é sempre mais consciente e crítica.

No caso da experiência literária da protagonista de *Lady Oracle*, a escritora Joan, há uma revisão e questionamento dos elementos do romance gótico convencional. Quando Joan se torna uma escritora reconhecida, seu amante diz que "[t]he only reason why [she's] so famous is [because her] stuff is obsolete… they buy it because they haven't caught up with the present yet" (p. 240). Todavia, ele parece incapaz de

reconhecer que, através da paródia, os textos de Joan vão além da reprise do gótico e do romance convencional. Em um processo que transgride a repetição de elementos do gênero gótico, a composição das obras de Joan acentua uma visão diferente desse gênero. Ao se tornar uma escritora mais madura, Joan começa a perceber que seus trabalhos anteriores são "worse than trash" (p. 31). Durante uma crise com as convenções do gótico, ela começa a subverter o gênero em suas obras fictícias *Lady Oracle* e *Stalked by Love*.

Antes de enviar seu livro *Lady Oracle* para a editora, Joan reconhece que há algo estranho, o que ela chama de "half-likeness", pois

> the book seemed quite peculiar. In fact, except for the diction, it seemed a lot like one of [her] standard Costume Gothics, but a Gothic gone wrong. It was upside down somehow. There were the sufferings, the hero in the mask of villain, the villain in the mask of hero, the flights, the looming death, the sense of being imprisoned but there was no happy ending, no true love (p. 232).

Ela reconhece que seu livro se identifica com o gótico, pois Joan parece adotar algumas das convenções do gênero como sofrimento, o herói que tem duas personalidades, as fugas, as temáticas da morte e do confinamento. Entretanto, seu livro de poemas *Lady Oracle* se distingue das convenções literárias desse gênero uma vez que não há o final feliz nem a temática do amor verdadeiro, comum no gênero gótico.

Enquanto o livro *Lady Oracle* se assemelha em partes com alguns padrões do gótico, seu romance *Stalked by Love* rompe ainda mais com a criação de personagens, temas e estruturas desse gênero. Por exemplo, Joan contesta a representação das esposa e antagonista que geralmente encontra um final na morte ou na loucura como ocorre com Bertha em *Jane Austen* para que a protagonista tenha seu final feliz. Joan reconhece que sua vilã "Felicia, of course, would have to die; such was the fate of wives," para que a heroina "Charlotte would then be free to become a wife in her turn". Porém, sua vilã Felicia persistia contra a própria vontade da escritora, pois "[Joan] couldn't seem to get rid of her" (p. 316-17).

No final de *Stalked by Love*, a escritora se simpatiza com a vilã rompendo com essa fórmula do gótico. Ela muda o ponto de vista da estória da heroína Charlotte para o de Felicia revelando os conflitos de uma antagonista mais complexa do que as vilãs representadas no gótico convencional:

> That night [Felicia] sat in front of her vanity table, brushing her extravagant red waist-length hair… She was very sad; she suspected Redmond no longer loved her. If he did, she would give up her present life and go back being a loving conscientious wife (p. 232)

Joan percebe a mudança de ponto de vista em sua narrativa, pausa sua composição e pensa que qualquer simpatia por Felicia estava fora de questão, pois essa mudança poderia arruinar sua narrativa completamente e assim, ela não seria capaz de vender seu livro (p. 333).

Não conseguindo mais tornar sua vilã como deve ser, maldosa e vazia, Joan ainda persiste em seguir a regra do gótico ao fazer com que Felicia desapareça depois de um afogamento. Afinal, Joan está consciente de que "[t]hat was the way it was supposed to go, that was the way it had always gone before" em seus livros anteriores que copiavam o gótico tradicional. Todavia, ela agora percebe que o final convencional "no longer felt right" (p. 333). Com isso, a vilã retorna, toma o lugar na heroína Charlotte, e enfrenta o perigo final do livro de Joan, um livro que termina em aberto como a própria narrativa principal. Howells argumenta que no fim de *Stalked by Love*, percebe-se "uma mudança que infringe a fórmula do gótico… Há um deslize nas convenções no cenário do roteiro para que o livro de Joan comece a parecer cada vez menos com o romance gótico" (p. 75).

Uma revisão do passado de forma crítica também está presente na formação artística da protagonista de *Cat's Eye*. A pintora Elaine revisa e critica convenções da arte visual européia através da paródia. Primeiramente, o romance denuncia o privilégio dado às tradições artísticas européias e a visão na qual a arte canadense é meramente uma repetição de estilos e técnicas artísticas. Essa ligação com a arte européia é percebida no processo de formação artística de Elaine na Universidade. Seu estudo concentra-se em obras de origem européia da tradição medieval até obras importantes do renascimento como as de Leonardo da Vince e Van Eyck, e nem "O grupo dos Sete", um importante movimento de arte visual do Canadá, é mencionado. Elaine tem a sensação de que seus próprios desenhos são "a waste of time", pois parece que "Art has been accomplished, elsewhere. All that remains to be done with it is the memory work" (p. 301). Ou seja, o romance mostra que, na visão das culturas dominantes, o trabalho deixado para o artista canadense é aparentemente a revisão de obras de artistas europeus do

passado. A resposta de Elaine em relação à localização da arte em tempo, não agora, e lugar, não no Canadá, enfatiza certos obstáculos para um artista canadense aspirante (HUTCHEON, 1991, p. 101).

Muitas técnicas, temas e estilos reaparecem nas pinturas de Elaine. Em usa tela *Unified Field Theory*, por exemplo, Elaine revisa a representação de imagens sacras da arte renascentista. Por um lado, Elaine percebe que a figura da virgem Maria é colocada em ambiente internos "sitting by the fireplace or in chairs of the period, or by open windows" (p. 309) na tradição renascentista. Por outro, a artista pinta uma santa num cenário externo de uma típica paisagem de inverno canadense. Sua santa é rodeada por "tops of trees, bare of leaves, with a covering of snow on them, as after a heavy most snowfall" (p. 446). O fundo de "clear Italian skies at distance" (p. 309) é transformado numa representação do céu visto por um telescópio: "Star upon star... galaxy upon galaxy: the universe in its incandescence and darkness" (p. 447), uma influência da visão do universo e das estrelas das teorias de astrofísica do irmão de Elaine. Sua paródia da arte renascentista mescla o tema da religião com ciência contemporânea e paisagem nacional.

Em sua tela *Cat's Eye*, a pintora também parodia convenções artísticas européias ao revisar a obra *O casamento Arnolfini* de Van Eyck. Como na pintura de Van Eyck, Elaine utiliza uma superfície espelhada, uma bolinha de gude olho do gato. Porém, essa superfície reflete sobre a figura do artista de forma diferente do espelho de Van Eyck. Nicolle Jong argumenta que "enquanto van Eyck se coloca como artista no fundo (embora em uma imagem inteira no espelho), Elaine se coloca na frente, mas revelando somente meia face" (p. 102). Se Van Eyck apenas menciona a importância do pintor em sua obra, Elaine acentua ainda mais a sua presença como artista ao deslocar seu rosto do fundo para frente da tela. Além disso, enquanto, Van Eyck supostamente pinta seu corpo todo em seu auto-retrato no espelho, Elaine representa apenas partes de seu rosto. Dessa forma, a pintora também coloca em questão a auto-representação vista como uma imagem inteira na arte.

Em sua pintura *Three Muses*, "[t]he arrangement of the figures recalls that of classical Graces," uma referência às graças da escultura *Three Muses* de Antonio Canova (1814). Canova representa as três graças da mitologia grega oferecendo seus presentes à deusa. Entretanto, as três musas de Elaine apresentam suas oferendas "to someone who sits or stands outside the painting" (445) usando uma técnica comtemporânea

que reconhece a participação do espectador. Além disso, as três musas de Elaine são representadas por três imigrantes com quem ela conviveu. Elaine pinta sua vizinha judia, Mrs. Finestein, o estudante Indiano Mr Banerji, e sua professora escocesa exilada, Miss Stuart. Esses três personagens, deslocados e discriminados socialmente, são trazidos por Elaine da margem para o centro simbolizando o clichê da arte ocidental, as três graças clássicas (Kirtz, p. 70).

Desse modo, Elaine parodia, como Joan, representações artísticas do passado em sua própria realidade canadense. Todavia, enquanto Joan não parece se preocupar muito com as questões sociais do seu país, Elaine representa a pluralidade cultural do Canadá ao refletir sobre a situação de grupos imigrantes através da posição critica usada em sua arte.

A representação de artistas nos romances de Atwood sugere que através da revisão crítica das convenções tradicionais que influenciam a cultura canadense e das manifestações literárias e artísticas do passado, artistas e escritores canadenses interrogar a predominância de culturas Européias que colocam a produção literária e artística do Canadá em uma posição derivativa. Por meio da revisão das convenções de do romance e das artes visuais do passado, Atwood parece sugerir que os artistas canadenses podem adotar alguns dos elementos das tradições dominantes, mas somente se esses artistas criticamente revisarem e recriarem obras literárias e visuais em sua própria perspectiva, que é inevitavelmente associada com seu lócus de enunciação, a cultura canadense.

Referências

ATWOOD, Margaret. *Lady Oracle*. New York: Anchor, 1976.

ATWOOD, Margaret. *Cat's Eye*. New York: Anchor, 1988.

ATWOOD, Margaret. *Survival*: A Thematic Guide to Canadian Literature. Toronto: Anansi, 1972.

BESNER, Neil. Beyond *Two Solitudes*, After *Survival*: Postmodern Fiction in Canada. In: D'HAEN, Theo; BERTENS, Hans (Ed.). *Postmodern Studies 6:* Postmodern Fiction in Canada. Amsterdam: Rodopi, 1992. p. 9-25.

HOWELLS, Carol Ann. *Margaret Atwood*. London: Macmillan, 1996.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism:* History, Theory, Fiction. London: Routledge, 1988.

HUTCHEON, Linda. *The Canadian Postmodern:* A Study of Contemporary English-Canadian Fiction. Toronto: Oxford UP, 1988.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Splitting Images*: Contemporary Canadian Ironies. Toronto: Oxford UP, 1991.

KIRTZ, Mary K. (Dis)unified Field Theories: The Clarendon Lectures Seen through (a) *Cat's Eye*. In: WILSON, Sharon R. (Ed.). *Margaret Atwood' Textual Assassinations*: Recent Poetry and Fiction. Columbus: Ohio State UP, 2003. p. 54-73.

Estudos sobre a obra de Pedro Juan Gutiérrez: sobre os Estudos Culturais e a representatividade da nação em *O Rei de Havana*

Luciano Danilo Silva
FALE/ UFMG

Muitos teóricos da literatura têm voltado suas atenções ao tema dos Estudos Culturais. Os dizeres "há uma crise na Teoria Literária e nos estudos literários" tornou-se um lugar comum no meio acadêmico. No entender de alguns teóricos como Yvancos,[1] a crise pode representar uma perspectiva de crescimento de análise crítica do objeto literário, para outros, as tradicionais correntes de metodologias, tais como o Formalismo, a Estilística, o New Criticism e o Estruturalismo, ainda se constituem como um distante, porém presente, porto seguro onde todos podem encontrar um apoio diante da heterogeneidade que tem apresentado os objetos com os quais trabalham.

Os Estudos Culturais se constituem como os representantes de primeira ordem no que diz respeito ao estranhamento de objetos literários entre os estudos da Crítica Literária. Quando se ressalta, por exemplo, que tudo é "margem" e se perdeu o fio condutor, isto é, a obra, "que é o texto literário", nota-se nesse sentido um problema de abordagem em evidência. E o que toma lugar de destaque nesse contexto é o que autores como Canclini e Bhabha, nomes imprescindíveis à abordagem dos Estudos Culturais, estão especificamente interessados, isto é, propriamente as questões da nação. Logo, o literário é substituído totalmente pela cultura e tal assertiva é corroborada com a ascendência dos tantos textos que tratam da questão da alteridade.

Esta comunicação tem como objetivo apresentar questões relativas aos Estudos Culturais tratando especificamente de como se dá a constituição da representatividade da nação em *O Rei de Havana* do escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez e da produção literária latino-americana de modo sintético.

---

[1] YVANCOS, 2000.

Literatura e Estudos Culturais

> "Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo" (Borges).

Diz-se do surgimento de uma mudança no panorama da Teoria da Literatura, ou especificamente de uma crise, pois, segundo Yvancos, "há uma incerteza quanto aos caminhos que serão traçados pela teoria, justamente pelas novas tendências como os Estudos Culturais, os estudos gay e a literatura produzida nos países subdesenvolvidos".[2] Porém, a inclusão de novas perspectivas no campo da Teoria Literária não é bem aceita, já que há uma tentativa, sobretudo da crítica literária norte-americana, de reafirmar os cânones como um meio de contenção das formas de representação cultural subversivas e diferentes do comumente aceito.

A questão dos Estudos Culturais ultrapassa a identidade do texto latino americano, ou seja, tem-se uma visão profunda sobre o lugar de enunciação desses sujeitos que não têm voz e passa-se a um nível de representatividade política. Sobre o caráter político, diz Mignolo que "devemos esperar que novas formas de racionalidade, emergindo de experiências subalternas, não apenas terão um impacto sobre a filosofia e o pensamento social, mas também sobre a reorganização da sociedade".[3] Por outro lado, Hall afirma que "a formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular com o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais".[4] Diante de tal proposição surge a seguinte pergunta: É a nação realmente representada por essa "homogeneidade cultural"? Se fosse sim a resposta a essa pergunta, não teríamos com tanto vigor e efervescência o surgimento dos Estudos Culturais, pois desse modo não se tornariam aparentes os problemas de identificação e representatividade dos sujeitos e grupos que constituem as nações dos países pós-coloniais subdesenvolvidos.

---

[2] YVANCOS, 2000, p.9.
[3] MIGNOLO, 2003. pág.165.
[4] HALL, 1999, p.49.

Sobre a unificação da cultura, completa Hall: "As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a 'nação', sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades".[5] Porém, consideramos que se pode construir dois ou mais tipos de identidade nacional. Uma pelo Estado e outra pelos grupos minoritários que se sentem à margem do processo de representação político-cultural. A título de exemplo, analisemos a representação nacional exposta pelo Estado cubano e a exposta nas obras de Pedro Juan Gutiérrez. Concluindo pode-se dizer que estas representações são muito divergentes.

Quando analisamos uma obra, há que se estabecer uma separação do real e do ficcional. Tal prerrogativa tem funcionado bem a partir dos preceitos platônicos de que a escrita não consegue levar à verdade e o que opera realmente são as interpretações. No entanto, tentar desvencilhar uma obra do contexto social e histórico no qual ela foi concebida é algo bastante difícil, sobretudo quando analisamos o livro *O rei de Havana* do referido escritor cubano. Nas palavras de Contreras, "La idea de que para Lukács la participación en lo real del escritor exige un desprendimiento de sus determinaciones históricas, es, con toda claridad, un error".[6] Pode-se ratificar que tal proposição é passível de ser aplicada quando se estuda a obra do escritor cubano. Permeia esse texto de Pedro Juan Gutiérrez uma característica do "ser forte e persistente" do povo cubano, o que faz com que nós brasileiros tenhamos uma determinada afinidade com sua obra e os personagens aí descritos, pois em geral o povo latino-americano é um povo sofrido e está inserido em uma atmosfera de muitos contratempos, tais como: desigualdade social, fome e outros aspectos mais que nos lançam à categoria de países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento. Visão essa destoante daquela veiculada pela mídia que põe em evidencia somente a questão do embargo econômico dos EUA e que tudo vai muito bem, inclusive a educação que é uma das melhores da América Latina e os índices de analfabetismo são insignificantes.

É interessante utilizar a perspectiva da polifonia de vozes de Bakhtin para colocar em evidência a possibilidade de virem à tona os discursos das minorias e, ao mesmo tempo, refutar o pensamento da

---

[5] HALL, 1999, p.51.

[6] CONTRERAS, 2005, p.23. A idéia de que para Lukács a participação no real do escritor exige um desprendimento de suas determinações histórica, é, com toda clareza, um erro. (Grifo do autor; tradução minha).

construção de imagem da nação representada de modo homogêneo, ou seja, um coletivo com um passado e representação cultural comuns.

O que se percebe no sistema socialista cubano é algo semelhante ao que propõe Hall quando trata da questão do impulso da unificação nas culturas nacionais, ou seja: "não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional."[7]

Quando se adota o caráter de polifonia de Bakhtin, pode-se perceber uma perspectiva monológica de representação discursiva da nação por parte do Estado e outra heterogênea que surge a partir dos discursos dos grupos minoritários.

Segundo Yúdice, "Os fundadores dos Estudos Culturais já não viam mais a cultura com uma realização de civilizações, mas como estratégias e meios pelos quais a língua e valores de diferentes classes sociais refletem um senso particular de comunidade[8]". Tal fato reflete bem o caráter político ou micro-político que são delegados aos Estudos Culturais, sobretudo no que se refere à representatividade das minorias.

Agregada aos Estudos Culturais surge a negação do cânone europeu motivada pelo processo de descolonização para que se possa dar mais evidência ao caráter performático da nação, já que através da história da nação pode-se recuperar facilmente o elemento pedagógico, que entende-se a partir do conceito de ambivalência de Bhabha, que se refere à parte que representa a figura do colonizador. Pode-se entender que há uma tentativa de fuga da hipótese de que a literatura foi no século XIX um veículo no qual os países americanos defendiam uma visão do passado comum para a cultura.

Há certa preocupação por parte da crítica literária em relação à manutenção do cânone, pois quando já não se tem o que representa os grandes relatos, surge a seguinte indagação: O que preencherá as lacunas deixadas por essa ausência? Serão lançados às chamas Shakespeare, Camões, Gôngora e outros mais? As previsões não podem ser tão apocalípticas, o que se viabilizará com o crescimento e alcance dos Estudos Culturais no campo da Teoria é justamente a releitura dos

[7] HALL, 1999, p.59.
[8] YÚDICE, 2004, p.126.

clássicos desde uma perspectiva distinta, ou seja, aquela que diz respeito a um lugar de enunciação singular, isto é, a dos países do Terceiro Mundo.

Ainda nas palavras de Yúdice,

> os literatos promoveram esse imaginário do transcultural e híbrido para valorizar, e, assim, legitimar as misturas contraditórias típicas das formações culturais latino-americanas. Isso não implica que os literatos tenham se equivocado acerca das formações culturais da América Latina; elas são, de fato híbridas. [9]

Por isso ressalta-se que o elementos de valorização da cultura, especificamente nas produções de escritores latino-americanos estão permeadas de questões políticas. Neste contexto, pode-se citar as palavras de Jameson:

> Os textos do Terceiro Mundo necessariamente projetam uma dimensão política na forma de alegoria nacional: isto é, a história do destino individual e privado é sempre uma alegoria da situação de luta da cultura e sociedade públicas do Terceiro Mundo.[10]

Um ponto de vista de grande relevância para aprofundar-se melhor sobre a crise da Teoria e a repercussão dos Estudos Culturais é o do teórico espanhol Yvancos, para ele a Teoria é o espaço de ressonância e amplificação dos gritos de quem nunca teve voz. Além de oferecer à crise um sentido positivo e optar por historicizá-la, Yvancos conclui que a Teoria deve ser uma espécie de cenário onde as crises não só acontecem quanto podem encontrar melhor espaço para o seu desenvolvimento.

O valor da memória e a representação da identidade

A partir da década de 70, começa a se evidenciar o debate, hoje irreversível nos meios políticos e acadêmicos, em torno da questão da "alteridade". No plano político e social, esse debate ganha terreno a partir dos movimentos anti-coloniais, étnicos, raciais, de mulheres, de homossexuais e ecológicos que se consolidam como novas forças

[9] YÚDICE, 2004, p. 130-131.
[10] JAMESON, 1992, p. 28-36.

políticas emergentes. Porém, antes mesmo de aprofundarmos na questão da representatividade é interessante ressaltar que, quando se está disposto a trabalhar sobre os temas abordados pelos Estudos Culturais é impossível se desvincular do conceito memória. Essa, que muitas vezes funciona como uma ferramenta da qual se servem os grupos menos privilegiados da sociedade para dar a conhecer seu verdadeiro passado, também é uma característica incrustada e de difícil desvinculação no ato da escrita de autores como Pedro Juan Gutiérrez.

Guardadas as devidas ressalvas quanto ao caráter bibliográfico daquele que concebe a obra, vejamos como aparece tal pressuposto no livro *O Rei de Havana*: "(...) Caralho, não tenho que lembrar de nada, de nadaaaaa!, gritou muito alto, protegido pelo estrondo torrencial do aguaceiro".[11] Pode-se perceber nesse trecho que o ato de recordar é um sofrimento, é algo que lhe impõe uma total condição de desprotegido, de solitário, e essa memória muitas vezes sobrevém como algo involuntário. O personagem Reynaldo diz: "O que está acontecendo comigo? Eu quero esquecer e não consigo".[12] Daí, podemos observar que não se tem o controle sobre aquilo que se viveu. A memória apresenta-se também de modo corporal, e tal proposição fica clara quando, por exemplo, *Rey* sente um estado de fome tão intenso que se recorda de sua mãe e de seus outros familiares todos em um estado deplorável de fome e miséria. No trecho a seguir pode-se observar a necessidade de auto-flagelar do personagem buscando nesse ato o seu passado e ao mesmo tempo pode-se vislumbrar a memória como instrumento auxiliar na busca de uma identidade coletiva: "Acabaram-se as lágrimas. E começou a se golpear a cabeça e o rosto. Auto-agressivo. Não quer se lembrar de nada. Não pode permitir isso."[13]

Os Estudos Culturais e a construção da identidade de grupos minoritários estão intimamente ligados à temática da memória, pois é através de um exercício de reflexão sobre o passado, seja para refutá-lo como constituinte de sua identidade e reconhecimento ou aceitá-lo com muitas ressalvas pelo fato do mesmo não corresponder integralmente à sua realidade.

---

[11] GUTIÉREZ, 2001, p. 33.
[12] GUTIÉREZ, 2001, p. 34.
[13] GUTIÉREZ, 2001, p. 33-36.

A memória, a nação e sua representatividade

Não há dúvida que existem convenções no que diz respeito à recepção das produções literárias de escritores latino-americanos. Uma delas, por exemplo, é a de ter uma boa receptividade crítica quando determinada obra segue tendências do realismo mágico, isto é, aquele estilo que há tempos fez com que escritores latino-americanos recebessem um reconhecimento da crítica no exterior e que, segundo Mignolo "se tornou a marca da produção de alta cultura do Terceiro Mundo".[14]

Segundo Eneida Leal Cunha, analisando o ensaio *A exaustão da diferença* de Alberto Moreiras, este último afirma que: "as condições globais matam a possibilidade de reconstituição daquelas tradições nacionais de acordo com os padrões antigos, (conseqüentemente) a escrita literárias perde (...) a hegemonia cultural, e os críticos precisam começar a reconhecer a possibilidade de uma morte atrasada da (alta) literatura".[15] No entanto, diante do surgimento e reconhecimento de suportes literários como o do testemunho vem o questionamento de se esse poderia ter um reconhecimento de igual importância a dos textos canonizados e se tal fato não agravaria mais a questão de pensar-se que só se produzem textos voltados para questões da micropolítica e representação da nação.

Sobre o conceito de nação é interessante analisar o que diz Bhabha: "A nação não é mais o signo de modernidade sob o qual diferenças culturais são homogeneizadas na visão "horizontal" da sociedade. A nação revela, em sua representação ambivalente e vacilante, a etnografia de sua própria historicidade e abre a possibilidade de outras narrativas do povo e sua diferença."[16]

Diante de tal hipótese pode-se constatar, por exemplo, como um escritor latino-americano como Pedro Juan Gutiérrez desvincula-se ou tenta por suas próprias palavras negar que sua literatura tenha qualquer aproximação com àquela que diz respeito ao *Boom* da literatura latino-americana, mais especificamente à de Gabriel García Márquez. Entretanto, nota-se facilmente em suas obras a aproximação implícita desses dois escritores, sobretudo no que se refere ao aparecimento de personagens que são retratados em uma atmosfera de marginalidade em função do sistema político e social.

---

[14] MIGNOLO, 2001 p.165.
[15] MOREIRAS, 2001 p. 252-253.
[16] BHABHA, 1998, p. 22.

A maioria dos personagens de Pedro Juan Gutiérrez, sobretudo os que figuram em o *Rei de Havana*, estão inseridos num ambiente aterrorizante de fome, medo, repreensão e punição por seus atos, muitas vezes condenáveis, tais como prostituição, comércio ilegal de comida e outras pequenas modalidades de contravenção, segundo as convenções da lei prevista pela cúpula socialista e ditatorial de Fidel Castro. A título de exemplo, na obra de Gabriel García Márquez a mesma característica é observada, pode-se citar o personagem principal de *El Coronel no tiene quien le escriba,* de Gabriel García Márquez, um indivíduo subjugado e esquecido pelas instituições de seu país e que sofre enormemente com a fome, o desespero proporcionado pela miséria e a constante presença da morte.

Em *O Rei de Havana* memória nacional aparece desde os primeiros parágrafos e reaparece muitas vezes. No trecho "Aquele pedaço de cobertura era o mais porco do edifício inteiro".[17] Podemos desde o início recuperar a idéia de uma cidade, ilha, nação, bairro, casas e edifícios em ruínas, de que tudo está em constante declínio, inclusive os personagens, pois eles vão definhando com o passar do tempo. A fome, a miséria e as dificuldades são os fatores naturais colaboradores para tal decadência, assim como a ação do tempo, por exemplo, os furacões que vão destruindo os edifícios de *Habana Vieja*. Ao fazer-se um estudo biográfico do autor observa-se que esse, assim como seus personagens, é como um desses antigos e corroídos edifícios que resistem até o mais violento furacão e que não desabam. Uma fala de um personagem retrata bem essa questão: "Não... eu não tenho que ir embora. Eu nasci em Cuba, morro em Cuba."[18]

Diante da possibilidade de realizar um projeto de análise do panorama geral da crítica no século XX, Yvancos propõe que seja feita uma análise positiva sobre os novos textos que surgem no contexto da teoria atual: "Lo que emergen no son únicamente nuevos textos, sino nuevos sujetos interpretativos, nuevas identidades culturales, una vez que se declara rota la idea de la "identidad cultural" consensuada por la tradición liberal centro-europea."[19]

---

[17] Cf. Gutiérrez, 1998, p.07.

[18] Cf. Gutiérrez, 1998, p.41.

[19] YVANCOS, 2000, p.24. O que emerge não são unicamente novos textos, senão novos sujeitos interpretativos, novas *identidades* culturais, uma vez que se declara quebrada a idéia da identidade cultural acordada pela tradição liberal centro-européia. (Grifo do autor; Tradução minha).

Portanto, a abordagem das novas leituras ou a criação dos próprios cânones ou a leitura destes últimos partindo da própria experiência subalterna mostra-se como uma plataforma riquíssima para os estudos literários, desde que não se leve em conta, é claro, a transposição total do literário para o terreno do político-cultural, afastando desse modo o objeto, o literário em si. Deste modo pode-se dizer que o projeto de literatura que tem o escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez vai de encontro a essa perspectiva de não direcionamento efetivamente político, pois se assim o for, a literatura terá um prazo de validade pré-determinado, quando em realidade o que se almeja é o caráter de atemporalidade de sua obra.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. 2. ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1985.

BHABHA, Homi. DissemiNação: O tempo a narrativa e as margens da nação moderna. In: _____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila *et al*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

CONTRERAS, Sandra. *Pensamiento de los confine*: en torno al realismos. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. *O Rei de Havana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAAL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais, saberes subalternos e pensamento liminar*: Os estudos de área e a distribuição ocidental do conhecimento e das culturas. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAMESON, Fredric. De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1992.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*; a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

YVANCOS, José María Pozuelo; SÁNCHEZ, Rosa Maria Aradra. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

A reconstrução da vida na literatura brasileira pós-Shoah em *Olga*, de Fernando Morais[1]

Luciara Lourdes Silva de Assis[2]
UFMG

Em 2004, chegou às telas do cinema brasileiro o filme *Olga*, dirigido por Jayme Monjardim e baseado na obra homônima de Fernando Morais. O filme, após seu lançamento, recebeu inúmeras críticas, principalmente por ter usado, segundo afirmaram alguns, a chamada "linguagem televisiva no cinema", pecha à qual Monjardim parece estar fadado. Também foi criticada a insistência do filme em privilegiar o lado humano e os sentimentos da protagonista em detrimento de sua militância política. Outra crítica aponta para a distância que se estabelece em relação ao livro que lhe deu origem. O filme alcançou, porém, enorme sucesso junto ao público, popularizando, dessa forma, a figura da mulher do líder comunista brasileiro Luís Carlos Prestes.

Devido à sua grande repercussão na mídia, o filme ajudou a conferir maior relevo a outras manifestações artísticas a respeito de Olga Benario, ainda que essas não tenham surgido a partir da produção cinematográfica. Uma delas é a peça *Olga Benario,* um breve futuro (2006), de Luiz Fernando Lobo, que, de acordo com Arnaldo Bloch em *O Globo* de 28 de julho de 2006, concebeu-a como "teatro-documento", ou seja, gênero teatral que utiliza documentos e relega a segundo plano os elementos ficcionais.[3] Outra produção é a ópera *Olga* (2006), composta por Jorge Antunes, atualmente em cartaz em São Paulo. A ópera se baseou no livro *Olga Benario*: a história de uma mulher corajosa (1961), de Ruth Werner, conforme noticiado na *Folha Online*, de 27 de setembro

---

[1] Este ensaio foi escrito a partir de uma primeira leitura da obra em estudo. Algumas questões, como a do gênero do livro, ainda estão em aberto e serão desenvolvidas ao longo da pesquisa.

[2] Este texto é resultado parcial da pesquisa orientada pela Profa. Lyslei Nascimento no Projeto "Pesadelos irremediáveis: A literatura brasileira sobre a Shoah", financiado pelo CNPq e pela Fapemig.

[3] BLOCH. Olga, a peça.

de 2006.[4] A autora, também militante comunista, conviveu com Olga durante um certo período da sua juventude na Alemanha. Werner teria escrito o romance, segundo Willian Waack, atendendo ao pedido do Partido Comunista Alemão.[5] Personagem instigante, misterioso e, para muitos, de apelo romântico, Olga aparece, traduzida, ainda, em outras tantas produções.

Em *Olga*, de Morais, logo no início da sua apresentação, o autor refere-se ao seu texto como uma reportagem, afirmando que os fatos envolvidos na história de Benario aconteceram exatamente como ali está relatado. Morais afirma ser essa a versão "real" da vida de Olga e da revolta comunista de 1935. Explica que, para tal, realizou uma intensa pesquisa documental e recorreu a depoimentos de pessoas ligadas ao movimento ou que conheceram a revolucionária. O escritor esclarece ainda que

> As raras passagens deste livro em que foi necessária a recriação referem-se sempre a cenários de determinados fatos – nunca a fatos em si. E, ainda assim, a recriação se deu a partir de depoimentos de testemunhas.[6]

Nessa afirmativa, nota-se o testemunho do autor sobre a veracidade dos fatos narrados, sinalizando, ao revés, para um recurso típico do romance, o que pode abrir espaço para uma leitura de entrelaçamento de realidade com ficção. Parece que o autor não realiza no texto o que afirma na sua apresentação, uma vez que preenche os vazios deixados pela simples exposição dos fatos com elementos ficcionais. Isso pode ser constatado em alguns trechos da obra, em que se observa a presença de um narrador onisciente. Portanto, essa aparente contradição entre o que o autor afirma fazer e aquilo que efetivamente faz tem gerado dúvidas a respeito do gênero da obra. Biografia, romance biográfico, romance-reportagem ou livro-reportagem são alguns conceitos que permeiam o texto de Morais.

Num primeiro momento, *Olga* talvez se inscreva no gênero jornalístico "livro-reportagem", que, segundo Rildo Cosson,

---

[4] Teatro Municipal de SP estréia ópera "Olga" em outubro. .

[5] WAACK. *Olga não tinha saída*.

[6] MORAIS. *Olga*, p. XIX.

> expande a reportagem a ponto de conferir a ela a estrutura de um livro, geralmente baseado em um caso de grande repercussão pública. No livro-reportagem, a análise do acontecido é mais ampliada tanto horizontal como verticalmente. Em alguns casos, não é difícil perceber, além das preocupações meramente jornalísticas, um certo cuidado com o estilo da narrativa.[7]

As explanações de Morais e a definição dada por Cosson parecem apontar para a premissa básica do discurso jornalístico: a busca pela verdade factual. Para Gaye Tuchman, citada pelo teórico, essa verdade, no entanto, não seria construída simplesmente a partir de fatos, mas, principalmente, de uma teia de faticidade, em que há uma estreita interdependência entre um fato isolado e o todo do qual faz parte. Além disso, por mais que o jornalista queira (e deva) se ausentar inteiramente da reportagem que escreve usando instrumentos adequados de controle da subjetividade, o seu relato não será completamente isento de sua interferência pessoal. Em outras palavras, a pretensa objetividade ou imparcialidade do discurso jornalístico é ilusória.[8] Para exemplificar essa constatação, pode-se citar o posicionamento crítico do jornalista Willian Waack em relação à imagem de Olga criada a partir das obras de Morais e Werner. Waack, que também realizou detalhada pesquisa sobre o movimento comunista de 35, da qual resultou o livro *Camaradas*, afirma que os dois textos propagam o culto ao mito de Olga, mas não condizem inteiramente com a realidade.[9]

Não se pretende aqui discutir se a crítica de Waack procede ou não. Pretende-se analisar a estrutura da obra, em que se vai delineando a personagem Olga e as estratégias ou recursos utilizados pelo narrador ao retratar a Shoah,[10] principal foco desta pesquisa.

A estrutura da obra pode ser apreendida já em suas primeiras páginas. Após a folha de rosto, apresenta-se a "Tábua da matéria", em que constam todos os itens que compõem o texto, quais sejam, "Sobre

---

[7] COSSON. *Romance-reportagem*: o gênero, p. 82.

[8] COSSON. *Romance-reportagem*: o gênero, p. 34-35.

[9] WAACK. *Olga não tinha saída*.

[10] Utilizo essa expressão, que, em hebraico, significa "catástrofe" em substituição ao termo já consagrado "holocausto", visto que esse último carrega um traço de significação de sacrifício, não presente efetivamente no genocídio judeu.

o autor", "Dedicatória", "Apresentação", depois dos quais vem o texto propriamente dito. Este apresenta uma espécie de introdução, composta por dois capítulos não-numerados, além dos numerados, de 1 a 20. Ao final, têm-se um capítulo de Conclusão e um "Epílogo", "Depoimentos tomados pelo autor", "Fontes pesquisadas", "Bibliografia" e "Índice onomástico".

Os dois primeiros capítulos narram episódios ocorridos no mesmo período (abril de 1928) em dois locais diferentes, Berlim e Buenos Aires, onde estavam, respectivamente, Olga e Prestes. Em seguida, o autor retorna no tempo e começa a contar a vida de Olga a partir do momento em que ela, aos 15 anos, ingressa num grupo de jovens comunistas em Munique, sua cidade natal. O relato passa, então, por toda a trajetória política da jovem Olga, cuja atuação é bastante expressiva nas instituições comunistas pelas quais passou, tanto na Alemanha quanto na União Soviética, onde conheceu Prestes e recebeu a missão de acompanhar o "Cavaleiro da Esperança" no seu retorno ao Brasil.

A partir da chegada de Prestes e Olga ao Brasil, a narrativa se concentra na elucidação dos fatos que engendraram a fracassada Intentona Comunista de 1935, liderada por Prestes, desde a sua articulação até a prisão dos envolvidos, entre os quais, Olga. Em seguida, conta-se sobre o tempo em que ficou presa no Brasil, sobre a notícia de sua gravidez e sobre a sua deportação para a Alemanha. Olga vive aí o drama da separação da filha e a experiência nos campos de concentração nazistas até ser morta numa câmara de gás em 1942.

Da narrativa, sobressai-se a figura de uma mulher decidida, com espírito de liderança, forte, capaz de enfrentar todos os seus inimigos e os golpes recebidos em nome de ideais de liberdade e igualdade. A imagem de Olga é constituída como heroína. Ao usar nomes falsos, manusear armas e viver clandestinamente, esse perfil heróico de Olga vai sendo moldado pela escrita. Além disso, através das correspondências trocadas entre ela, Prestes e dona Leocádia, mãe de Prestes, a personagem revela nutrir grande amor pelo marido, por sua filha Anita e pela sogra, a quem tratava carinhosamente por "mamãe", apesar de nunca tê-la visto pessoalmente.

Jacques Gruman, ao criticar a positiva recepção do filme entre setores da comunidade judaica, afirma que a motivação para a deportação de Olga foi o fato de ela ser comunista e acrescenta que a sua origem étnica apenas agravou a situação, mas mão a provocou diretamente.

Gruman destaca também que Olga não manteve laços estreitos com a religião judaica.[11] Não se pode perder de vista, porém, que Benario, como milhões de judeus, viveu a inigualável experiência da Shoah.

Muito se tem escrito sobre a Shoah, notadamente no campo das artes, em que se destacam a literatura e o cinema. Márcio Seligmann-Silva, em "A literatura do trauma" chama a atenção para o conceito de "literatura de testemunho", na qual o testemunho seria a narração necessária de um acontecimento fora do comum. Esse conceito suscita uma reflexão importante sobre a relação do "real" com a literatura, expandindo a noção de "testemunha", a qual pode ser definida como:

> Mártir – no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte – vem do grego 'martur', testemunha. Devemos, no entanto [...] manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um 'martírio' pode testemunhar; todos o podem.[12]

Com isso, as narrativas da Shoah não se restringem apenas aos relatos dos sobreviventes – marcados, como destaca Seligmann, ao mesmo tempo, pela necessidade de narrar o acontecido e a impossibilidade de fazê-lo devido à insuficiência da linguagem – mas também àquelas que não nascem da experiência direta do próprio autor e se configuram igualmente como testemunhos.

Fernando Morais procura refazer o percurso de Olga através das prisões e campos de concentração pelos quais passou: Barninstrasse, onde deu à luz a sua filha, Lichtenburg, em que ficou vários dias confinada numa solitária, Ravensbrück, onde as presas realizavam trabalhos forçados na fábrica da Siemens ali instalada, e Bernburg, o local de sua morte. Percebe-se, na construção desse percurso, a presença de grande número de descrições, tanto dos locais quanto do tratamento que a SS dedicava às presas: os maus tratos – físicos e morais – os castigos, a imposição de trabalhos. O sofrimento pelo qual passava Olga emerge a partir da transcrição das cartas e bilhetes que enviava e recebia de Prestes e de dona Leocádia. Na reportagem de Morais, o relato é ilustrado com fotografias das personagens, de documentos, dos campos de concentração com suas respectivas plantas. Todos esses recursos são explorados no

[11] GRUMAN. Muito além de Olga.
[12] SELIGMANN-SILVA. A literatura do trauma, p. 41.

sentido de elucidar a realidade, cuja própria conceituação é discutível, como dito anteriormente.

Pelo que foi apresentado, pode-se concluir que a história da vida de Olga não se encerra unicamente no livro de Fernando Morais. A construção da personagem feita pelo narrador não corresponde necessariamente ao que Olga realmente foi, mesmo que ele se esmere para isso, uma vez que o nosso conhecimento do outro é sempre limitado e fragmentário, como afirma Antonio Candido.[13] A pesquisa documental, trabalhada a partir das estratégias próprias da narrativa e aliada à interpretação que o jornalista tem do fato – a inevitável dose de subjetividade na verdade factual do jornalismo – fez surgir não Olga, figura factual da história da Shoah no Brasil, mas uma personagem Olga, reinventada entre fato e ficção. Com relação à Shoah, Morais usa recursos convencionais jornalísticos para apresentar o evento histórico traumático. Aliás, tratar da literatura em torno da catástrofe "implica repensar a nossa visão de História – do fato histórico."[14] Talvez ajude-nos nessa tarefa o anjo da História de Walter Benjamin, que assim o descreve:

> Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.[15]

---

[13] CANDIDO. A personagem do romance, p. 56.

[14] SELIGMANN-SILVA. A literatura do trauma, p. 41.

[15] BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 226.

Referências

BLOCH, Arnaldo. Olga, a peça. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jul. 2006. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/jornal/suplementos/segundocaderno>. Acesso em: 16 out. 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras Escolhidas*: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ *et al*. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates, 1). p. 53-80.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem*: o gênero. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

GRUMAN, Jacques. Muito além de Olga. *Boletim ASA*, n. 91, 2004. Disponível em: <http://www.asa.org.br/boletim/91/91_h5.htm>. Acesso em: 16 out. 2006.

MORAIS, Fernando. *Olga*. 9. ed. rev. São Paulo: Alfa-Omega, 1986.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. *Cult* – Revista Brasileira de Literatura. Dossiê Literatura de testemunho. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos, Ano II, n. 23, p.39-62, jun. 1999.

TEATRO Municipal de SP estréia ópera "Olga" em outubro. *Folha Online*, São Paulo, 27 set. 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64697.shtml>. Acesso em: 16 out. 2006.

WAACK, Willian. *Olga não tinha saída*. Entrevista publicada na *Revista Época*, edição 326, 16 ago. 2004. Entrevista concedida a Martha Mendonça e Elisa Martins. Disponível em: <http://arteculturanews.com/olga.htm>. Acesso em: 16 out. 2006.

Os enigmas de Rosa

Luiz Claudio Vieira de Oliveira
Universidade FUMEC

Vilma Guimarães Rosa, em seu livro *Relembramentos*: João Guimarães Rosa, meu pai[1] –, transcreve uma carta que o menino Joãozito teria mandado a sua irmã. Trata-se de uma carta enigmática, em que palavras e objetos são misturados, numa mistura de rébus e *rebis*. Para entender os enigmas de Rosa, será preciso entender o que vêm a ser esses dois conceitos: *rebis* é a coisa dupla, mistura de feminino e masculino, o andrógino, esquadro e compasso buscando a perfeição, o processo de aproximação de contrários, o dissolvente e o dissolúvel ao mesmo tempo, nos fazendo lembrar de Diadorim, do amálgama formado por Riobaldo e Diadorim, de todos os personagens duplos, cujo símbolo é o mercúrio, que há na obra de Rosa.[2] O texto rosiano é *rebis* e também rébus, que o dicionário nos define como o "enigma figurado que consiste em exprimir palavras ou frases por meio de figuras e sinais, cujos nomes produzem quase os mesmos sons que as palavras ou frases representam".[3] É esse pendor enigmático, presente desde a infância de Guimarães Rosa, condensação de *rebis* e rébus, funcionando como uma metáfora da obra rosiana, que nos dá o mote para falarmos do enigma em Guimarães Rosa.

Sabe-se, hoje, do domínio que Rosa tinha da escrita, da sua atenção às palavras, do trabalho que dedicava ao signo lingüístico. Toda a sua obra, de *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*, evidencia a construção de uma poética, onde Rosa persegue o "ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fôra se jamais usado".[4] Ao mesmo tempo em que se volta para o canto e plumagem das palavras, Rosa as dispõe como um enigma, em que elas, as palavras, sós ou combinadas com imagens, precisam ser decifradas. Em Rosa, as evidências são sempre mascaradas. O dicionário citado nos esclarece que rébus se

---

[1] ROSA, 1983.
[2] CHEVALIER; GUEERBRANT, 1989, p. 771.
[3] HOUAISS, 2002.
[4] ROSA, 1956, p. 241

liga, etimologicamente, a "equívoco" e a *res*, "coisa". A partir de rébus e *rebis* sua obra compõe uma longa carta enigmática, um grande quebra-cabeças, cujos símbolos e peças a crítica vem decifrando e juntando num todo significativo, sem que se consiga uma resposta definitiva.

Os dois conceitos de que falamos, rébus e *rebis*, remetendo à alquimia e ao enigma, sinalizam a preferência de Rosa por essa linguagem cifrada, simbólica, difícil de ler, repleta de pistas falsas, verdadeiros equívocos, de encaixes que não se completam, ao mesmo tempo em que revelam o estranhamento do autor pela "megera cartesiana", pela lógica a que obedecemos sem pensar, e pelo hábito de repetir certos comportamentos ou certas palavras. Rosa nos propõe charadas e enigmas, fugindo das respostas prontas do positivismo em que nos movemos, e que nos ensinou estranhas lógicas. Para este espírito positivista, herdado do século XIX, sempre haverá uma causa e um efeito, um antes e um depois, estreitamente relacionados, a reproduzirem-se eternamente. Boaventura de Souza Santos caracteriza assim o espírito positivista que ainda predomina em nossa visão de mundo:

> Um conhecimento baseado na formulação de leis tem como pressuposto metateórico a ideia de ordem e de estabilidade do mundo, a idéia de que o passado se repete no futuro. Segundo a mecânica newtoniana, o mundo da matéria é uma máquina cujas operações se podem determinar exactamente por meio de leis físicas e matemáticas, um mundo estático e eterno a flutuar num espaço vazio, um mundo que o racionalismo cartesiano torna cognoscível por via da sua decomposição nos elementos que o constituem. Esta idéia do mundo-máquina é de tal modo poderosa que se vai transformar na grande hipótese universal da época moderna, o mecanicismo.[5]

Esta concepção mecanicista e positivista, que pressupõe a ordem e a estabilidade de uma máquina, é o que Thomas Khun chama de paradigma, no sentido sociológico, caracterizado como um hábito, uma forma de pensamento, "[...] a constelação de crenças, valores, técnicas, etc..., partilhadas pelos membros de uma comunidade determinada".[6] Nada mais estranho às idéias e à obra de Guimarães Rosa.

---

[5] SANTOS, 1987, p. 17.
[6] KHUN, 1992, p. 218.

Rosa irá romper com nosso paradigma positivista: não há uma causa para um efeito, assim como não há uma resposta para uma pergunta. Pode-se dizer que, *avant la lettre*, Rosa instaurou a teoria do caos, no sentido de que o que parece totalmente irregular, obedece, na verdade a uma ordem sutil. Assim, despreza o paradigma positivista e se aproxima do *koan*. Ao comentar sobre uma adivinha abstrata de Minas, conclui: "Sem resposta, só ardilosa, lembra célebre *koan*: 'Atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?' Apondo a mente a problemas sem saída, dêsses, o que o zenista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções." (T., 8)[7]

A obra de Rosa pretende exatamente isso com seus enigmas: atingir a iluminação, as intuições e reais percepções. Jamais irá nos dar uma resposta pronta, acabada, pois deixaria de ser uma obra de arte, cuja condição de existência é ser, ela própria, um enigma. Como a esfinge, as obras cujos enigmas são resolvidos atiram-se ao precipício. Ou, como a mosca azul machadiana, são desprezadas. O objetivo do *koan* é fazer com que a mente vá além da realidade, transcenda-a e se abra a essa mesma realidade que, até então, não havia percebido. Como se diz na teoria do zen budismo:

> Um mestre Zen diz: Antes que um homem estude o Zen, as montanhas são para ele montanhas e as águas são águas. Mas quando ele vislumbra a verdade Zen através das instruções de um bom mestre, as montanhas não são mais montanhas, nem as águas são águas. Mais tarde quando ele alcança o local do Repouso (atinge o satori), as montanhas são novamente montanhas e as águas são novamente águas.[8]

Mas o que é um *koan*? Para entendê-lo, será interessante comentar um exemplo:

> *Quando batemos palmas ouvimos um som. Qual o som produzido por apenas uma das mãos?*
>
> Ora, algo parece não se encaixar. Ou, pelo menos, não passar de uma grande impropriedade, reflexo de

[7] Todas as citações das obras rosianas serão indicadas pela inicial(is) do livro, seguida(s) pelo número da(s) página(s) consultada(s).

[8] SUZUKI, 1993, *apud* ROSSONI, 2002, p. 29.

> um discurso do absurdo. Mesmo assim, acostumado a vasculhar todas as possibilidades de reflexão, o intelecto inicia o trabalho – classifica, depura, restringe, recicla ... – na tentativa de solucionar a questão. Paulatinamente, esse movimento insistente conduz o homem a um estado emocional de decepção ante a própria capacidade de raciocínio, o que o faz recuar diante de si mesmo e, em conseqüência, frustrar-se como ser pensa como ser pensante. Desse ponto para outros sentimentos exteriores, é mera questão de tempo. E assim continua até o momento em que, repentinamente, algo acontece. E ele percebe que a razão não está onde procura e que o modo como observa a coisa proposta não lhe é de serventia alguma. Então, como último recurso, se desprende do problema – fato que o faz desprender-se automaticamente de si mesmo – e escancara à frente a visão absoluta e ilimitada da natureza original. Nesse instante, o Koan já não mais existe. Já fora resolvido na superação da própria resolução. Um novo ponto de vista apossa-se da mente [...] As palavras que compõem um Koan nada significam em si, além de conduzirem à transcendência do dualismo prenhe que lhe envolve a mente. Enquanto a mente não se libertar por completo para ouvir o som produzido por apenas uma das mãos, será limitada, não chegando à visão integral e satisfatória do mundo inteiro. Por conta disso, o Koan se estende além da lógica e das soluções intelectuais, uma vez que é construído de tal modo que não se permite resolver mediante o pensamento racional.[9] (Grifo mantido)

Como se percebe, a maneira de pensar proposta pelo koan é diferente daquela assumida pelo positivismo mecanicista: a este interessa o resultado, o método, o processo de raciocínio; àquele, interessa o conhecimento gratuito, a transcendência, o conhecimento sem finalidade prática ou imediata. A partir dos prefácios de *Tutaméia*, Guimarães Rosa nos propõe uma reflexão acerca da linguagem e do real que se apóia na teoria zen dos *koans*. Em "Aletria e hermenêutica", os exemplos seriam vários: "Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento." (T., 3) [...] e o não-senso, crê-

[9] ROSSONI, 2002, p. 66-67.

se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso." (T., 4) "denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da vida quotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru [...]" (T., 4) E, depois de toda a exemplificação das anedotas do prefácio, a conclusão que não conclui coisa alguma: "*Ergo*: O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber. *Quod erat demonstrandum*." (T., 12) Usa-se a fórmula matemática para ser o menos lógico possível.

Se formos a outro prefácio, "Entre a escova e a dúvida", encontraremos o mesmo espírito dos *koans* do anterior: "Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções", (T., 148) que passa pela mangueira do tio Cândido, do pedido para se redigir um abreviado de tudo, e chega à conclusão: "Tudo se finge primeiro; germina autêntico é depois. Um escrito, será que basta? Meu duvidar é uma petição de mais certeza". (T., 149)

Mais à frente, Rosa nos revela como vários de seus textos chegaram a ele: "Buriti", de *Noites do sertão*, "Conversa de bois", de *Sagarana*, "A terceira margem do rio", de *Primeiras estórias*, "Campo geral", de *Manuelzão e Miguilim,* "O recado do morro", de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, e *Grande sertão: veredas*. Todos vieram de forma sobrenatural, estranha, alheia à lógica. E, depois de citar as coincidências da obra de Gilberto Freyre com o real e com a sua própria obra, conclui: "Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve: mas convindo principalmente a uns e outros a humildade. [...] Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente." (T., 160)

Um dos enigmas colocados pela obra de Rosa é o título de seus livros, a começar por *Sagarana*. Por que saga, palavra nórdica, e por que "rana", de tal forma que o livro se denomina "à maneira de uma saga"? Ao mesmo tempo, sabe-se que o sufixo –rana, usado também para designar a sussuarana, de "Meu tio iauaretê", significa, segundo Walnice Galvão, o "que parece verdadeiro, mas não é." Portanto, os dois significantes coexistem com seus significados, mas insinuam uma dúvida com relação em relação a eles, de tal forma que o título prenuncia uma mentira ficcional: "esta é uma saga que não é". Depois vem *Corpo de baile*, um título que aparentemente nada tem de enigmático, mas que, na leitura de Heloísa Vilhena, indica o movimento dos astros, numa concepção que remonta a Platão e que se faz coerente com as veredas alquímicas da obra rosiana:

> Segundo o Timeu, em volta da terra, formando uma circunferência, movimentam-se os planetas ("viajantes"): o Sol, a Lua, Marte, Vênus, Júpiter, Saturno, e Mercúrio [...] Ao redor da terra, pois, os sete planetas evoluem numa "dança córica", num baile, num corpo de baile, num entrecruzar-se de influências, desaparecendo e aparecendo à vista humana: a Terra e os sete planetas formam, na verdade, um corpo de baile.[10]

Em *Grande sertão: veredas*, o mistério se multiplica. Primeiro, pela estruturação do título, com a anteposição do adjetivo e pelo uso de dois pontos, o que restringe e, ao mesmo tempo, indefine o significado de sertão. Serão apenas as veredas, ou as veredas é que constituem o sertão? Os dois pontos do título retificam a afirmação inicial? Grande sertão, isto é, veredas? Ou, ainda, porque é nas veredas que há vida, a água originária e criadora? "Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção." (GSV., 79) Seria o grande sertão *Os sertões*, como muitos que dizem terem lido "grandes sertões: veredas", misturando explícita ou implicitamente as duas narrativas? Talvez não haja uma resposta, mas apenas uma tentativa de nos fazer atingir o satori?

E o enigma não pára por aí. Se as *Primeiras estórias* não são as primeiras, o que serão as "Terceiras estórias", subtítulo do livro chamado *Tutaméia*. É notável que ambos os títulos signifiquem por diferença, por romperem com uma ordem de causa e efeito: primeiras supõem segundas, terceiras e assim por diante. Como não há segundas estórias, os títulos interessam principalmente pelo estranhamento que proporcionam. E por que chamá-las tutaméias, ninharias, coisa menor quando o conjunto formado pelas primeiras e pelas terceiras estórias é, na verdade a essência da obra rosiana? Se formos ao dicionário, veremos que vários dos significados aparecerão na obra de Rosa, a começar pela origem da palavra, seja do quimbundo, como "quase nada; preço vil; pouco dinheiro", seja de um dos sinônimos, ninharia. Segundo o Aurélio, tutaméia vem do espanhol *niñería*, 'ação própria de criança', significando coisa sem préstimo ou valor; insignificância, com vários sinônimos:

[10] ARAÚJO, 1992, p. 18.

babugem, bagatela, borra, bugiaria, bugiganga, burundangas, cascavel, frioleira, futilidade, inânias, maravalhas, migalhice, mogiganga, nada, nica, nonada, nuga, ossos de borboleta, palha, quiquiriqui, quetilquê, quotiliquê, trampa, trica, tuta-e-meia e bagana, bolacha-quebrada, chorumela, gueta, mexinflório, minigâncias, quixilingangue.

Rosa, no prefácio "Sobre a escova e a dúvida", relaciona quase todos os significados acima, e ainda acrescenta o seguinte, em latim: "mea omnia", que é parte da expressão "mea culpa, mea omnia culpa". Qual a razão dessa inserção? Se Rosa reforçou o significado de niñeria, isto é, ação própria de criança, não estaria sublinhando o aspecto de ruptura do título, contra a lógica do adulto e a favor da ilogicidade da criança e do louco, capazes de perder tempo com a importância das coisas absolutamente insignificantes? Se procurou destacar o significado de ninharia, não estaria dizendo o contrário do que parece, efetivamente, dizer nos vários contos e nos quatro prefácios do livro? Para tantas perguntas, é bem possível que não tenhamos respostas. E talvez tenha sido essa mesma a intenção de Rosa, a de escanchar os planos da lógica a que estamos acostumados, não nos forçando a uma resposta positiva, definitiva, esclarecedora, mas nos conduzindo a um pensamento aberto a todas, ou a nenhuma, resposta. Rosa nos remete à experiência do koan:

> Então parece que resolver o dilema proposto pelo Koan não está na análise do Koan. Por isso, as palavras nada valem para decifrá-lo enquanto o praticante não vivenciar em plenitude o próprio Koan. E para isso é necessário que o praticante Zen rompa a barreira limitante entre ele e o Koan. Sujeito e objeto devem tornar-se a uma única experiência. Ao tornar-se o próprio Koan, este se resolve e o liberta das amarras dicotômicas que o aprisionam à vida fenomênica e constrói a possibilidade de se abrir para o estado absoluto na contingência dinâmica das coisas. Uma vez superado o Koan, estarão superadas todas as dicotomias: o homem assiste à própria natureza do ser.[11]

Se retomarmos um dos contos mais enigmáticos de Rosa, "O espelho", veremos que o processo é esse mesmo: ao superar-se o *koan*, o homem assiste à própria natureza do ser, tal como acontece nos

[11] ROSSONI, 2002, p. 68.

dois contos. Ao deixar de procurar uma resposta, o protagonista se vê renascer, indo ao mais profundo de si mesmo e "vendo dentro de sua própria natureza". Em "A terceira margem do rio", para o qual a crítica não conseguiu uma explicação convincente, há o processo inverso: o narrador não consegue romper a barreira existente entre ele e o *koan* que, no caso, é o pai, isto é, o "problema paradoxal e insondável". No momento crucial em que vai dar-se a ruptura da barreira e em que o filho irá tornar-se o próprio *koan*, com a possibilidade de se abrir para o estado absoluto, o personagem se retrai e foge.

O conto, ao propor uma terceira margem para além das duas que o rio tem, não busca uma resposta. O conto se apresenta para o leitor como um *koan*. O mesmo ocorre com o sintagma "de lá", de "A menina de lá", que não nos remete a um lugar específico, mas a todo – ou a nenhum – lugar. O grande enigma de *Grande sertão: veredas* é o fato de Riobaldo não conseguir compreender o que houve e buscar uma resposta que não achará jamais. E será que a finalidade deste romance é de fornecer uma resposta, a Riobaldo ou a nós, leitores? Esses são alguns dos enigmas da obra rosiana.

Os quatro prefácios de *Tutaméia*, que hoje nos parecem tão próprios, não foram escritos como prefácios. Eram contos que se transformaram em prefácios quando o volume foi organizado. Aparentemente, cumprem a função dos prefácios, qual seja, a de informar sobre os textos que antecedem. Gilberto Mendonça Teles caracteriza o prefácio como um discurso paralelo à obra prefaciada, a partir da qual é produzido, constituindo uma forma de metalinguagem. Quando elaborado pelo autor, tem como finalidade "[...] esclarecer e até completar as suas idéias, tentando ordená-las, procurando realçar seus pontos de vista e, o que é mais ou menos comum, fornecendo indicações sobre a procedência dos textos que compõem o livro."[12] Mais à frente o autor acrescenta que o prefácio é feito para vir no início da obra, embora seja escrito depois.

No caso de *Tutaméia*, ainda que se mantenha a intenção metalingüística, não se cumprem as outras observações de Gilberto Mendonça Teles. Há quatro prefácios, escritos como textos comuns, mas que se tornaram prefácios, distribuídos ao longo do volume. Não fazem propriamente uma introdução à obra, mas expõem o ponto de vista do autor acerca do que vimos discutindo ao longo deste ensaio: a idéia de

[12] TELES, 1979, p. 2-3.

que o real "não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia."(GSV., 52) O real é como o *koan*, cuja percepção não está na causa – a saída – ou no efeito – a chegada –: ele se dispõe no meio, de repente, como algo que se revela. Por isso, os prefácios fazem um comentário acerca das relações entre o real e a linguagem, sobre a importância de se desfazer dos paradigmas de linguagem e de pensamento, sobre a necessidade de se compreender que não há uma única resposta sobre o real, mas múltiplas e desarmadas visões, como a do louco, da criança e do bêbado e, por fim, tecem um comentário acerca de como os contos e textos vieram ao autor de forma não racional, como se se originassem de outra realidade.

Uma outra característica dos prefácios, realçada por Gilberto Mendonça Teles, é o fato de tematizarem o início da fala, a dificuldade de se começar a falar. Daí, segundo este autor, a sinonímia abundante: proêmio, prólogo, exórdio, prolepse, preâmbulo, prótase, prolegômenos, antelóquio, anteâmbulo, prolusão, prefação, pródomo, prelúdio, princípio, explicação, introdução, nota.[13] No entanto, não é este o caso de Guimarães Rosa, cuja obra, entretanto, está repleta de silêncios que coexistem com a metalinguagem de Rosa através dos prefácios, entrevistas e de trechos de sua obra. O mesmo caráter metalingüístico irá aparecer nas epígrafes de toda a sua obra, cujo estudo já fizemos em outra oportunidade.[14] As epígrafes, do mesmo modo que os prefácios, não esclarecem. Ao contrário, são elementos enigmáticos, de ciframento do texto, apesar da aparente simplicidade.

As orelhas de *Grande sertão: veredas*, cujos mapas não levam a lugar algum, a nenhum "lá", rompem com a convenção de representação que deve ter todo mapa. Assim, faz-se a suspensão do espaço e do tempo, e o sertão estará em todo lugar. Mas Rosa comete a mais absoluta fidelidade à geografia do sertão, ainda que certos locais não existam e, se existíssem, mesmo existindo, não acrescentariam ou retirariam nada à significação do romance. Há o tangenciamento da História, apenas para melhor se retirar dela, distanciando-se, e construir um tempo mítico num espaço tão próximo e também tão mítico. Esse jogo de espaço e tempo, de história e ficção, é também um elemento enigmático, que brinca de esconde-esconde com o leitor. Tudo é tão próximo, tão datável, tão

[13] TELES, 1992, p. 3.
[14] OLIVEIRA, 1991.

reconhecível e, ao mesmo, tempo, tão recôndito, esconso e desconhecido. Loxias, diz um personagem de Rosa. Obliqüidades, diríamos. O termo se liga a Apolo Loxias, o deus dos oráculos que diziam, obliquamente, as coisas que iriam acontecer.

Há as orelhas de *Primeiras estórias*, com sua simbologia alquímica, astrológica e esotérica, fazendo par com a simbologia das orelhas de *Grande sertão: veredas*. A riqueza semiótica das orelhas de *Primeiras estórias* ainda não foi suficientemente explorada. Sabemos que seus símbolos se ligam à simbologia de "O recado do morro", e de "São Marcos", sendo ambos tomados como a descrição de um ritual de iniciação maçônico. Há os símbolos gráficos presentes no interior do romance, como o travessão inicial que, segundo Lauro Belchior Mendes, lembra um fumo de luto, ou como a lemniscata do final, que é um laço que ata e desata, como a narrativa que jamais termina porque não nos dá, nem a Riobaldo, uma resposta definitiva.[15] Há, ainda uma infinidade de grifos – sublinhas, negritos, itálicos – presentes em seus textos, assim como há uma mistura genérica em "Cara-de-Bronze", com a irrupção de um roteiro cinematográfico em uma narrativa ficcional tradicional, além da presença de notas de rodapé, que são uma característica do texto acadêmico, crítico.

Um outro aspecto enigmático extremamente importante na obra de Guimarães Rosa é a presença do autor em seus textos, misturando deliberadamente realidade e ficção. Há, por exemplo, uma presença médica em vários de seus textos, descrevendo com propriedade o sintoma de várias doenças. Há também a pessoalidade que traz para a sua literatura a marca dos lugares onde morou ou viveu. Acrescente-se a isso o acúmulo de dados coletados, seja pessoalmente – por exemplo, na célebre viagem de 1952 – seja através de cartas, de verdadeiros inquéritos enviados a fazendeiros e amigos, seja através de depoimentos orais conseguidos de pais e parentes. Nada disso, digamos, não o faz diferente de um outro autor qualquer. O que o torna diferente – e enigmático – é a alteração na ordem alfabética dos sumários de *Tutaméia*, porque há dois deles, de modo que as iniciais de três dos contos formem as suas iniciais: "João Porém, o criador de perus", "Grande Gedeão" e "Reminisção". Além disso, nos prefácios, aparecem anagramas de João Guimarães Rosa, como Oslino Mar, Roasao, Soares Guiamar, Rão, Radamante, que mostram

[15] MENDES; OLIVEIRA, 1998.

claramente a presença do autor em seu texto. No conto "Campo geral", não há como deixar de relacionar o menino Miguilim, que inventava estórias e tinha problemas de visão, com o autor João Guimarães Rosa, cujas características eram as mesmas. No conto citado, "Cara-de-Bronze", o personagem narrador age como Rosa agia, conversando com vaqueiros, perguntando, anotando, especulando. Esse personagem tem um nome estranho Moimeichêgo, traduzido pelo próprio Rosa como *Moi*, *me*, *ich*, *ego*. Ou seja: eu. A intromissão do autor se faz, por exemplo, através das suas sugestões, comentários e explicaçõesm, dados aos tradutores, que foram repassados para a crítica. Guimarães Rosa não se limita a concordar com ou a discordar da crítica: assume a postura de esclarecer – não se sabe até que ponto – aspectos polêmicos ou impenetráveis de sua obra.

Mas qual a resposta que daremos a tantos enigmas, tantos que não cabem no espaço dessa fala, a tantos nomes, a tantos títulos, a tantas palavras, a tantas perguntas? Lembremos que, ao contrário do que sempre tentamos fazer, não é a resposta o mais importante. O que realmente importa, e que fará diferença, será o fato de nós, sujeitos, nos tornarmos uma única experiência com o objeto que contemplamos. Mas para isso, é preciso que façamos como nos aconselha Drummond, ao nos propor também um *koan*:

> Chega mais perto e contempla as palavras.
> Cada uma
> tem mil faces secretas sob a face neutra
> e te pergunta, sem interesse pela resposta,
> pobre ou terrível, que lhe deres:
> Trouxeste a chave?[16]

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1988.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992. (Criação & Crítica, 10)

[16] DRUMMOND, 1988, p. 97.

KHUN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. O eu por detrás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa. In: MENDES, Lauro Belchior, OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de (Org.) *A astúcia das palavras*; ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. 158 p. (Col. Rosiana)

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *O percurso dos sentidos*. Belo Horizonte, UFMG, 1991. 232 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1991.

REBIS. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

RÉBUS. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss*. [Rio de Janeiro?]: Editora Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ROSA, João Guimarães. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

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

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, Wilma Guimarães. *Relembramentos*: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*: uma literatura de vida e como vida. São Paulo: Unesp, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 11. ed. Porto: Afrontamento, 1987.

SUZUKI, D. T. *Manual de budismo Zen*. 3. ed. Buenos Aires: Kier, 1981 *apud* ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*: uma literatura de vida e como vida. São Paulo: Unesp, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*: teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix; Brasília, INL, 1979.

A cor da diferença: uma leitura dos poemas de Cuti

Luiz Henrique Silva de Oliveira
UFMG

Arte é perigo
A todo momento
Tira a máscara do inimigo
(CUTI, In: *Sanga*, p. 88)

Palavras iniciais

Edimilson de Almeida Pereira (1995, p. 1035-1040) inverte a conhecida postulação de Afrânio Coutinho e considera a literatura brasileira como uma "tradição fraturada", característica típica de países que passaram pelo processo de colonização. No bojo dessa tradição literária fraturada, abre-se espaço para a configuração da expressividade afro-descendente em suas diversas formas textuais, como poesia, conto, crônica, teatro e romance. Desde o século XVI, com Domingos Caldas Barbosa (1740?-1800), passando por Maria Firmina dos Reis (1825-1917), Luiz Gama (1830-1882), Machado de Assis (1839-1908), Cruz e Sousa (1861-1896), Lima Barreto (1881-1922), Solano Trindade (1908-1974), até chegar à geração dos *Cadernos Negros* (1978), por exemplo, a escrita produzida por descendentes de escravos apresenta-se enquanto afirmação da especificidade afro-brasileira (psicologicamente, etnicamente, historicamente e socialmente) que se encaminha para uma integração no conjunto da Literatura Brasileira. A linguagem, matriz de toda representação/afirmação, é um fator decisivo para a realização desse percurso, pois é por meio dela que brasileiros de diferentes origens étnicas expressam sua visão de mundo. Desta maneira, a literatura afro-brasileira inscrita nessa sistemática é literatura brasileira *mas* que expressa uma visão de mundo específica dos afro-brasileiros (IANNI, 1998). As dinâmicas presentes nesse quadro literário nos ajudam a compreender as atitudes dos autores que recusam ou que valorizam suas origens étnicas;

esclarecem-nos também sobre a necessidade de denunciar a opressão social e de evidenciar uma nova estética, edificada por representantes do universo negro.

Representantes desta tradição fraturada, dentre os quais Cuti, visam criar condições de acesso e interferência nas diversas instâncias do real. Em outras palavras, seus textos tendem a operar uma reversão dos discursos, representações e pontos-de-vista instituídos, pois explicitam os seus mecanismos de funcionamento, apontam seus interesses e objetivos, expõem suas hierarquias e valores, como forma de contestá-los e disputar-lhes o poder de persuasão (SOUZA, 2005). Observa-se, ao longo do século XX, um vasto e diverso conjunto de iniciativas de produções culturais e de ações políticas explícitas de combate ao racismo que se manifestam por via de uma multiplicidade de organizações em diferentes instâncias de atuação, com diferentes linguagens e estratégias.

Assim, temas como identidade, tradição cultural, discriminação racial, diáspora africana, movimentos negros, desigualdades sociais, desemprego e marginalidade são abordados predominantemente - mas não exclusivamente - numa escritura em que o negro é tema *e sobretudo* autor. Sob muitos enfoques, ele é o padrão, o paradigma social, cultural e artístico, o *um*. Naturalmente, o campo semântico do "negro" sempre implica o do "branco", isto é, o *outro* do negro. "Implica repensar a escravatura, a época colonial, o período monárquico, as várias repúblicas, as várias ditaduras, o processo de urbanização, de industrialização, as formas de trabalho e vida" (IANNI, 1998, s.p.). Compreendem-se diversidades, multiplicidades e antagonismos. Movemo-nos no território de uma literatura que representa em seu conteúdo contextos em que os personagens ou fatos se desenvolvem segundo princípios/fins estéticos *e* políticos, porque dizem respeito, no tempo e no espaço, às relações conhecidas ou decodificáveis, que concernem tanto ao indivíduo negro quanto à sua coletividade, imersos que estão na sociedade brasileira.

A literatura produzida por afro-descendentes ressalta, nas palavras de Eduardo de Assis Duarte (2005, p. 100), "o sentido da resistência cultural e de luta ideológica (...) pois se trata de marcar posições para além do campo artístico, visando atuar na construção psicológica e cultural desse sujeito, bem como na definição de seu lugar na sociedade e na própria história". Na configuração de uma identidade diferente daquela calcada na passividade do sujeito (MUSSA, 1989), entram em cena a celebração do orgulho étnico, ancestral, condicional,

além de destacar as demandas do presente e reivindicar novos padrões de relacionamento e representação.

Como sabemos, não há linguagem pura, inocente, tampouco signos sem carga ideológica. Sabendo disso, o discurso literário afro-descendente busca romper com "os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco", a fim de configurar uma nova ordem simbólica, como defende Zilá Bernd (1987, p. 22).

É desnecessário dizer que os textos de Cuti têm forjado uma nova auto-estima para a população afro-descendente no Brasil, o que não poderia haver sem a presença maciça de um "gostar-se negro", sentimento normalmente recalcado pelo racismo. Urge para esse processo pensar os valores que os signos lingüísticos veiculam, pois toda representação forma-se, articula-se e transforma-se, no tempo e no espaço, por meio dos signos, sendo que estes quando são forjados pelos valores cristalizados do racismo, podem até impedir que sejam removidos, de acordo com Cuti:

1) A idealização do passado escravista, responsável pelo estereótipo do Pai João e Mãe Preta, muito ao sabor do Romantismo e do Modernismo.

2) A justificativa simplista da escravização veiculada para as crianças no ensino de História: "o Brasil precisava de braços... O índio não aceitou a escravidão..."

3) A noção de que a violência do branco contra o negro justificar-se-ia, encontrando na história a sua normalidade, o que a torna, assim, digna de sublimação, inclusive sagrada, como se dá na figura folclórica do "Negrinho do pastoreio", [que] elucida bem a componente ideológica que reforça o sadismo do branco, aliás, muito pouco discutido.

4) A culpa do branco, seu medo da "onda negra" e estereótipos ameaçadores como figuras semelhantes ao Saci.

5) A relação da melanina com a sujeira, muito propalada pelos escritores modernistas.

6) O liame estabelecidos por comediantes negros entre o cômico desprezível e a cor da pele, sobretudo em programas de televisão, mas também no teatro.

7) O simplismo entre raça e classe. É preciso situar negros e brancos em todas as classes sociais. A realidade é complexa e não se pode traduzir branco como sinônimo de rico quando diante de negro, nem este como sinônimo de pobre em face daquele.

8) O flagelo escravo como única forma de abordar o passado. Há outras dimensões: negros livres (libertos, alforriados, aquilombados), o quilombo e suas inúmeras formas de prática intrínseca, tanto no ambiente rural quanto no urbano, tanto no passado quanto no presente em sua réplica: as organizações negras em sua variedade (CUTI, In: FIGUEIREDO; FONSECA, 2002, p. 33-34).

Nestes termos, a literatura de Cuti combate idealizações e representações essencialistas, pois ergue-se como uma textualidade *outra*, por dentro e por fora da instituída, construída por signos e cadeias semânticas que buscam valorizar o sujeito afro-descendente. O papel da linguagem é exatamente desidealizar "negros" e "brancos", desconstruir estereótipos, "e demonstrar que nem tudo o que seduz é 'branco'" (CUTI, In: FIGUEIREDO; FONSECA, 2002, p. 34), além de captar as sutilezas da ideologia racista nas suas mais variadas manifestações. Quer-se ainda debater idéias, representações e vivências geradas, herdadas e mantidas no inconsciente coletivo afro-brasileiro. Assim, ao abordar assuntos que se alojam no inconsciente coletivo afro-descendente, o poeta traz à baila a subjetividade do estamento mais oprimido historicamente no Brasil e o rompimento com o silêncio ideológico do racismo, em suas mais variadas formas de aparição.

Fez-se e faz-se necessário ser produzido e divulgado um discurso emancipatório afro-brasileiro afinado por um diapasão político-estético também afro-brasileiro, a partir: da missão empreendida pela consciência étnica afro-descendente dos escritores, o que no caso de Cuti pressupõe um leitor/interlocutor negro; a constituição literária de uma memória cultural afro-descendente e do estabelecimento de vínculos com tradições de origem africana e com outras tradições da chamada diáspora negra; da necessidade de compor contra-narrativas da história do negro no Brasil; da discussão dos quadros de identidade cultural forjados para o país e a inserção do negro, neste quadro, enquanto sujeito; e da cunhagem de outros significados para o termo "negro" e afins (SOUZA, 2005, p. 16-17). No tocante especificamente aos versos do escritor de Ourinhos,

herdeiro deste contexto brevemente descrito, percebe-se uma urgência em compor uma textualidade que tenha como princípios a trajetória do descendente de escravo no Brasil, bem como a fabricação de significados outros e positivos para o signo "negro" e afins, além do estabelecimento de vínculos com a tradição africana e tradições diaspóricas negras. Isto sem contar a rediscussão do estatuto identitário do país e a inserção do afro-brasileiro no contexto nacional enquanto *sujeito*, intencionalidades que se podem ver em *Poemas da Carapinha* (1978), em *Batuque de tocaia* (1982) e em *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho* (1987) - sem contar publicações contidas nos *Cadernos Negros* – e em *Sanga* (2002).

2. Literatura "ponta-de-lança, ação"

Para tanto, Cuti busca aproximar-se de seu leitor/interlocutor, pensando enquanto sujeito afro-brasileiro, por meio de uma discursividade literária atrelada a uma intensa gesticulação política. A pressuposição e o endereçamento dos textos a um leitor/interlocutor afro-brasileiro justifica-se dada a implicação de que na literatura brasileira instituída houve quase sempre uma equação perniciosa que resultava na invisibilidade do leitor negro. Em outras palavras, espelhando o contexto social, o apagamento do descendente de escravo ocorreu também na literatura: na sociedade, "um cidadão invisível" (FANON, 1971) e, na literatura, um horizonte de expectativa vazio. De tal atitude, teve o leitor negro que, nas palavras de Cuti

> abstrair-se de sua concretude e admitir, em si, o branco enquanto autor, personagem principal e destinatário do discurso. Não se constitui como 'leitor ideal' para os escritores brancos nem mesmo para os mestiços ou negros, inclusive a maioria dos modernos. Até que o escritor, sendo negro que escreve sem negar sua experiência subjetivo-racial, eleja-o em seu ato de criação. Nasce o interlocutor negro do texto emitido pelo 'eu' negro, num diálogo que põe na estranheza, na condição de ausente, o leitor 'branco'. Afinal, a literatura é a possibilidade de se estar no lugar do outro e apreender-lhe a dimensão humana (CUTI, In: FIGUEIREDO; FONSECA, 2002, p. 23).

As palavras acima apontam para uma necessária dissolução do "racismo à brasileira", que atua em diversos campos da realidade. Além

disso, convida-nos a refletir a respeito do papel da literatura: por um lado, enquanto cristalizadora de posições e valores e, por outro, catalisadora de novas contradições, de estranhamentos e de trocas entre papéis sociais.

Em "Meu atabaque nosso", por exemplo, percebe-se a inserção/formação do leitor/interlocutor pelo projeto poético. O texto imbrica as posições sociais do leitor e do autor, interlaça-as por meio de uma identidade escancaradamente afro-brasileira que, no jogo da leitura, é compactuada (vide a escolha dos pronomes já no título):

> meu atabaque tá ruflando
> atrito em ritmos que nem sei...
>
> as dores dum povo sou
> e as danças
> que me dançam
> desvirginando o espaço no gozo dos movimentos...
>
> meu atabaque nosso
> bem fundo no sentimento
> tem toque de nova luta
> que algum orixá pediu
>
> (In: *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho*, p. 9.)

Por um lado, há no texto elementos da cultura matriz africana. "Meu atabaque nosso" deixa entrever a marcação cultural afro-descendente, através da simbologia pressuposta pelo signo "atabaque", sendo que este traz em si o campo semântico do movimento, da dança, do festejo, da comunhão entre aqueles pertencentes ao mesmo *locus* cultural. Entretanto, os ritmos atritados negociam espaço com os de outras culturas com as quais as diaspóricas africanas se relacionaram – de modo nada pacífico, ressalte-se. Os pronomes "meu" e "nosso" são sintomáticos, pois alinham identitariamente/etnicamente o eu-poético ao leitor. Ao leitor que não se identifique com o enunciador, sobraria-lhe a experiência distanciadora de sentir-se um *outro*, isto é, um "eles", posição historicamente enfrentada pelo negro. Esta atitude vislumbrada pelos versos implica um "voltar as costas" ao *um* da História brasileira e da literatura instituída, deixá-lo fora de uma textualidade que não o tem ou quer mais como referencial (nem como início, nem como fim).

Maria Nazareth S. Fonseca (FIGUEIREDO; FONSECA, 2002, p. 191), ao reler as reflexões de De Certeau sobre as falas das possuídas,

vale-se das reflexões do intelectual francófono que afirma haver naquelas produções discursivas um *outro*, uma suplementar voz a mostrar-se alterante daquela que se manifesta. Em outras palavras, um "alhures", um "alguém outro que fala por mim", estabelecendo uma intenção de dizer outra coisa além da enunciada (FIGUEIREDO; FONSECA, 2002, p. 191). Desta forma, dos textos do escritor paulistano, emergem vozes outrora silenciadas, "um alguém outro" que organiza, atualiza e suplementa os arranjos semânticos para além do que as letras tencionam dizer, semelhantemente às falas das possuídas descritas por De Certeau. Assim, tem-se um discurso de uma coletividade afro-brasileira, na qual o enunciador se enquadra como processo e produto. Nota-se um encontro de identidades construídas pelo afloramento de todas as "subjetividades" envolvidas no jogo textual. Na contracorrente, o lugar étnico de onde fala Cuti, inserido que está numa tradição literária marcada pela etnicidade, é tensamente assinalado tanto pela negação dos discursos instituídos quanto por uma afirmação cultural e étnica afro-descendente.

3. Missão: empenho

Existe por parte dos autores afro-brasileiros uma intermitente consciência de missão a cumprir. Nota-se uma concepção empenhada relativa às suas atuações estética e social. Na literatura afro-brasileira, essa missão justifica-se pela urgência em desconstruir e/ou descentrar imagens negativas, estereotípicas e inferiorizantes formuladas pelos sistemas de representação instituídos e que, não raro, são assimiladas e introjetadas por "brancos" e negros. Acrescente-se, ainda, o empenho em conscientizar negros e não negros da fragilidade dos pressupostos da democracia racial, apontando as implicações deste discurso para a continuidade na estruturação do poder e na sedimentação das desigualdades e injustiças sociais. Zilá Bernd reitera que

> Cuti é um poeta guerreiro e que sua poesia, como a guerra, divide-se em dois campos que se antagonizam: o do *eu/nós* e o do *ele*. *Eu* une-se sempre a predicados verbais do tipo *assumir*, *condenar* (o medo), *alforriar*, *desatar* (os nós que o prendem ao racismo) e *cantar* (o batuque, os heróis); enquanto *eles* combina-se com *temer* (o ódio negro), *esquecer* (as injustiças), *exigir*, *matar* [marcas da autora] (BERND, 1987, p. 121).

Tendo em mente tal programa, percebe-se reiterado uso de *conscientizar*, *reflexão*, *mobilizar*, *organizar*, *resgatar*, *lutar*, *combater*, palavras de ordem que se repetem, conforme atestam, por exemplo, os versos seguintes "meu atabaque nosso/ bem fundo no sentimento/ tem toque de nova *luta*/ que algum orixá pediu" (*Flash crioulo sobre o sangue e o sonho*, p. 9). Essas palavras de ordem são repetidas ao longo de toda a obra poética, quase sempre em tom de protesto. Vejamos "Sou negro":

> Sou negro
> Negro sou sem mas ou reticências
> Negro e pronto!
> Negro pronto contra o preconceito branco
> O relacionamento manco
> Negro no ódio com que retranco
> Negro no meu riso branco
> Negro no meu pranto
> Negro e pronto!
> Beiço
> Pixaim
> Abas largas meu nariz tudo isso sim
> – Negro e pronto –
> Batuca em mim
> Meu rosto
> Belo novo contra o velho belo imposto
> (In: *Poemas da Carapinha*, p. 9)

O recurso da redundância afirmativa identitária ("sou negro", "negro sou", "negro") será transformado em recurso tanto estético quanto político, pois a "eficácia do discurso estará mais garantida se o leitor for bem conduzido e sempre lembrado dos objetivos do texto" (Souza, 2005, p. 64). A recorrência constante a determinadas palavras, expressões ou afins e a contra-imagens faz com que o leitor não apenas leia, mas se detenha no que foi repetido, atentando-se para a razão/significado da insistência, atitude que inviabiliza de pronto uma leitura desatenta. Arriscamos afirmar que a reiteração do signo/tema "negro" e variantes indica a necessidade incontornável de conviver ou negociar num espaço diversificado e de trânsito entre culturas diversas. Esse espaço coloca os sujeitos empírico e textual, assim como o leitor/interlocutor, sempre na obrigação de aprender a manejar uma cultura eurocêntrica, pretensamente

universal e absoluta, que tende a representar o descendente de escravos de modo, não raro, depreciativo.

"Pane", por exemplo, joga com as conotações possíveis do código pela torção do signo. A dimensão significante carrega um mosaico de significados que se amontoam em mostrar "no avesso a força que não se espera":

> Quando dá um branco
> em um negro
> não há moreno que salve
> nem mulato que apague
> o lixo que vem contido
> nesse medo antigo
> de escravo.
>
> (In: *Sanga*, p. 42)

O "branco em um negro" convida-nos a uma dimensão para muitos não desejável, já que aquele fora responsável pelo histórico "medo antigo" deste. O branco simboliza, pois, o pólo negativo, ao contrário da sedimentação significante no imaginário social brasileiro, que insistiu/insiste em ver nele a convergência de todos os paradigmas. Desta forma, o texto atribui positivo *status* ao campo semântico negro.

4. Memória coletiva: a voz do "eu" e a voz do *outro*

A inscrição no campo da afro-descendência já explica o porquê da dimensão mnemônica: em toda a tradição literária afro-brasileira, o trauma da escravidão e suas conseqüências são temas constantes. As vozes dos negros inscritas na alteridade pretendem recontar o passado de nova forma, a fim de suplementar e desconstruir (CULLER, 1997, p.100) a versão predominante. Os textos do poeta de Ourinhos se assumem afro-brasileiros pois partilham com sua coletividade étnica experiências e ressonâncias de ações passadas e presentes e analisam-nas, a fim de negociar as perspectivas para o futuro. Além disso, é necessária a leitura do passado, uma vez que tal ato opõe-se à musealização do ocorrido; ela está presa a uma *necessidade da memória* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57) que quer o passado ativo no presente. A escrita de Cuti, em vez da mera representação/*mímese* (COSTA LIMA, 2000, p. 37) tem no nível do *registro* seu vetor fundamental: *exposição* do passado com todos os

seus fragmentos, ruínas e cicatrizes. Trata-se de "uma poesia engendrada pela volta à natureza profunda de si próprio, pela reconstrução do eu que conseguiu sobreviver ao estigma da escravidão", conforme aponta Zilá Bernd (1987, p. 118), pois o passado habita o presente e aquele é fator de ressignificação deste; o futuro é o objetivo do debruçamento crítico sobre o passado-presente. Em "Impasses e passos", por exemplo, o eu-poético rememora o preconceito sofrido pelo descendente de escravo ao longo dos tempos; engana-se quem possa perguntar "que racismo há no Brasil?". Vejamos o poema:

> há um sono coletivo produzido em gabinetes
> sono em sonho
> overdose de nuvens brancas trotando trêfegas
> esporas reluzentes
> sobre nossos corações
> (In: *Sanga*, p. 35)

O sono coletivo é criticado pelo autor pois este reconhece um movimento histórico de pacificar o negro, acalentando-o. Esta pacificação advém dos "gabinetes", locais que apontam para um campo semântico burocrático e moroso. Campo povoado pelas "nuvens brancas", metáfora da dominação, historicamente centrada na figura do branco-senhor-de-terras e metonímias correlatas. O sono referido pelo texto consuma-se pela aliteração advinda da repetição do fonema "s" nos últimos dois versos: som que pode representar o desejo de silêncio. Se literatura é antes de tudo linguagem, Cuti parece dizer muito mais do que está efetivamente escrito em seus textos. A postura do eu-poético visa "despertarmos antes de mais nada para a nossa culpa, pois nosso compromisso ético estende-se à morte *do outro*, à consciência do fato de que a nossa visão da morte chegou tarde demais." (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 58). A metáfora de Seligmann-Silva, se dimensionada para a escrita de Cuti, sugere que o problema concernente à afro-brasilidade é de responsabilidade não só do grupo étnico constante na definição, mas de todo o amálgama social brasileiro.

5. Fazer reflexivo

Talvez movido pela urgência em mexer, alterar, deformar, manipular com a máxima destreza possível o código é que Cuti se valha

recorrentemente de metapoemas como forma de contrapor-se ao "lirismo bem comportado" da tradição literária instituída. Decompor, torcer os signos, quebrá-los em partes, tudo isso metaforiza uma atitude afirmativa e transcultural de afirmação afro-descendente, por dentro, por fora e para além das fronteiras significantes e significativas do código instituído. As partes são decompostas e a articulação das mesmas aponta para a criação de uma nova rede semântica

No metapoema "Ela", por exemplo, percebemos a intenção explicativa do ato quilombola de "escreviver" os versos, a vida, o passado, o presente e o futuro:

A minha poesia
Sou eu que me desnudo
me descubro

Sou eu que me acho
e me cato
nos cantos escondidos
dos sorrisos agachado
(...)
A minha poesia
é soul
tem ódio
e amor
(...)
A minha poesia
é som
é sã
é-sou
é sou

é sam
ba
tendo no couro branco do papel.
(In: *Batuque de tocaia*, p. 17)

Este fragmento deixa transparecer que a poesia é um ato de resistência individual e coletiva, nunca por si mesmo, mas em diálogo com outras formas e linguagens afirmativas dos negros ao longo da História. A consciência étnica afro-descendente vale-se do mesmo recurso utilizado pela poesia instituída – por exemplo a metalinguagem – só que

para erigir uma textualidade alternativa, cujos valores sejam *de* negros, *sobre* negros e *para* negros *e* "brancos".

6. Últimas palavras

Embora o espaço fosse curto, buscamos apresentar alguns dos principais elementos da poética de Cuti. Queremos ressaltar novamente que este trabalho está em andamento e solicita mais tempo para traçar novos horizontes de leitura da obra do poeta de Ourinhos. Este é um dos objetivos constantes do *Literafro* – portal da literatura afro-brasileira. Como incentivo e provocação fica-nos a negociação cultural instituída pelo autor, atitude política e estética, ora por dentro ora por fora da literatura e, portanto, do código dominante.

Referências

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: ed. da UFMG, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

CUTI, [Luiz Silva]. *Poemas da carapinha*. São Paulo: Ed. do Autor, 1978.

CUTI, [Luiz Silva]. *Batuque de tocaia*. São Paulo: Ed. do Autor, 1982.

CUTI, [Luiz Silva]. *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1987.

CUTI, [Luiz Silva]. *Sanga*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2002.

FANON Frantz. *Peau noire, masques blanques*. Paris: Seuil, 1971.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lana; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas; Mazza Edições, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: (da metade do século XIX a meados do século XX). 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Ed. Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura, São Paulo, Edusp/CNPq, n. 28. 1998.

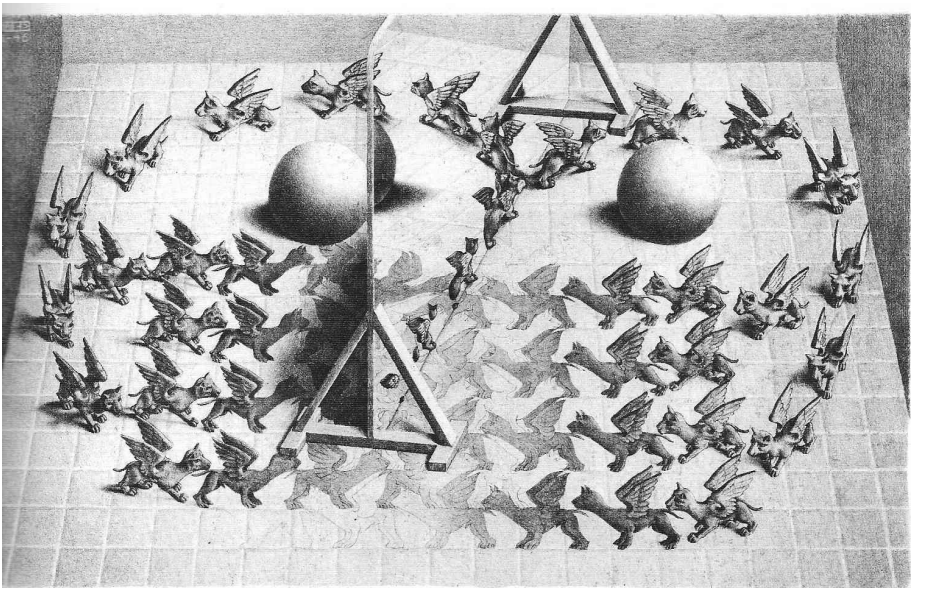
PEREIRA, Edimilson de Almeida. Panorama da Literatura Afro-brasileira. *Callaloo*, New York, John Hopkins, v. 18. n.4, p. 1036-1040, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) *História, memória, literatura:* o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SOUZA, F. S. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Paradoxos entre Escher e Guimarães Rosa

Marcelo Corrêa Lima
Mestrando/UFMG



Espelho Mágico, litografia, 1946.

Dentre tantas definições, matemáticas, filosóficas e até mesmo religiosas, começaremos por trazer a definição do *Dicionário Aurélio*:

> S.m. 1. Conceito que é ou parece contrário ao comum; contra-senso; absurdo, disparate... 2. Contradição, pelo menos na aparência... 3. Figura em que uma afirmação aparentemente contraditória é, no entanto, verdadeira. 4. Filosof. Afirmação que vai de encontro a sistemas ou pressupostos que se impuseram, como incontestáveis ao pensamento. 5. Lóg. Dupla implicação entre uma proposição e sua negação, que caracteriza uma contradição insolúvel... 6. Lóg. Dificuldade na conclusão de um raciocínio, seja pela vaguidade dos termos das

> suas proposições seja pela insuficiência dos instrumentos lógicos formais. (FERREIRA, 1999)

Ao procurar dicionários de filosofia, vemos que estes concordam que o paradoxo é aquilo que se coloca como contrário à opinião dos demais: a *doxa*. Os paradoxos ainda podem ser classificados em duas categorias: lógicos e semânticos[1]. Para Deleuze, ao analisar a obra de Lewis Caroll, o paradoxo, por se tratar de uma entidade da linguagem, não poderia simplesmente ser taxado de inexistente, inverossímil ou inutilmente complicada. Deleuze afirma que a força dos mesmos não está na sua contradição, mas sim nos forçam a assistir o aparecimento da contradição[2]. Assim sendo, o mesmo faz parte de um jogo do inconsciente, e de um *devir-louco*, que "se opõe à *doxa*, aos dois aspectos da *doxa,* bom senso e senso comum" (DELEUZE, 1974, p. 78). Sendo que o bom senso indicaria apenas uma direção a ser seguida, uma opção a ser assimilada, ou a significação mais simples. Seria a previsão de sentido de algo. O senso comum, por sua vez identifica aquilo que foi previsto pelo bom

---

[1] "*Paradoxos lógicos*. Entre os mais conhecidos, mencionaremos os formulados por Bertrand Russell no seu livro *Principia Mathematica*: (1) Paradoxo das classes (v. *Classe*). Segundo ele, a classe de todas as classes que não pertencem a si mesmas pertence a si mesma se e só se não pertence a si mesma. (2) Paradoxo das propriedades. Segundo ele, a propriedade de ser impredicável (ou propriedade que não se aplica a si mesma) é predicável (ou se aplica a si mesma) se e só se não é predicável. (3) Paradoxo das relações. Segundo ele, a relação de todas as relações relaciona todas as relações se e só se a relação de todas as relações não relaciona todas as relações.

Paradoxos semânticos. [...] (1) O paradoxo chamado *O Mentiroso, Epimênides* ou *O Cretense*. Segundo ele, Epimênides afirma que todos os cretenses mentem. Mas Epimênides é cretense. Logo Epimênides mente se e só se diz a verdade e diz a verdade se e só se mente. [...] (2) O paradoxo de P.E.B. Jourdain. Segundo ele, apresenta-se uma tarjeta onde, num dos lados, figura o enunciado: 'No verso desta tarjeta há um enunciado verdadeiro'. Virando a tarjeta, encontra-se o enunciado: 'No verso desta tarjeta há um enunciado falso'. Se chamarmos respectivamente (I) e (II) a esses enunciados, ver-se-á que se (I) é verdadeiro, (II) deve ser verdadeiro e portanto (I) deve ser falso, e que se (I) é falso, (II) deve ser falso e, portanto, (I) deve ser verdadeiro.

As soluções propostas podem dividir-se consoante a classe de paradoxos de que se trate". (MORA, 1977, p. 303)

[2] Isto encontra-se no capítulo "Décima Segunda Série: Sobre o Paradoxo", In: *Lógica do Sentido.*

senso. No senso comum, irei reconhecer o que foi dado dentro das leis de um sistema determinado. Desta forma, ele afirma:

> ... o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível. [...] A linguagem parece, de qualquer maneira impossível não tendo mais sujeito que se exprima ou se manifeste nela, nem objeto a designar, nem classes e propriedades a significar segundo uma ordem fixa. (DELEUZE, 1974, p. 81)

A linguagem estaria, portanto ultrapassando os limites da dualidade do significante – significado, e atingindo outra instância, livre da determinação imediata da linguagem. O uso dos jogos de linguagem, e de representações presente nos textos de Lewis Caroll ilustra, no texto de Deleuze, as idéias desta transcendência da linguagem.Com relação ao sentido, os paradoxos se desdobram em: paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida, onde uma proposição gera outra proposição, e assim infinitamente (en abyme); paradoxo do desdobramento estéril ou da reiteração, onde o sentido se desdobra da proposição, ou seja, o sentido torna-se independente da proposição, escapando à significação. Citando Deleuze: "Extraído da proposição, o sentido é independente desta, pois dela suspende a afirmação e a negação e, no entanto, não é dela senão um duplo evanescente" (DELEUZE, 1974, p. 34); e o paradoxo da neutralidade ou do terceiro-estado da essência, onde, por causa dos anteriores, o sentido torna-se neutro, não sendo positivo ou negativo, indiferente à passividade ou a atividade. Citando Deleuze "Pois se o sentido como duplo da proposição é indiferente tanto à afirmação como à negação, se não é nem passivo e nem ativo, nenhum modo da proposição é capaz de afetá-lo. (DELEUZE, 1974, p. 35).

Esta referência a um terceiro sentido, fora da dualidade significante – significado, encontra-se também em alguns elementos presentes, tanto na forma literária, quanto na forma pictural. Há ainda o paradoxo do absurdo ou dos objetos impossíveis, que lida com objetos impossíveis (sem existência em realidade), proposições impossíveis, como sendo "puros acontecimentos ideias irrefetuáveis em um estado de coisas" (DELEUZE, 1974, p. 38), mas que devem ser considerados como

extra-ser, pois o princípio da contradição aplica-se somente ao possível (o real) e ao impossível, porém não se aplica para esta classe de coisas, sendo estes *extra-existentes* e, portanto, existentes enquanto proposição. Este último tipo de paradoxo escapa à análise do presente artigo.

O paradoxo literário

No primeiro dos prefácios de Guimarães Rosa, "Aletria e Hermenêutica", ao tratar de conceituar a "estória" e aproximá-la da anedota, o autor destaca a transcendência deste fato da linguagem: "Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento." (ROSA, 1985, p. 7). Mais adiante o autor tratará das "anedotas de abstração", cuja serventia explica:

> Serão essas – as com alguma coisa excepta – as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colidem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. (ROSA, 1985, p. 8)

Neste prefácio, o autor segue com exemplos de estórias com fundo hilariante: o Manuel, que ouviu alguém dizer para correr para casa em Niterói para acudir sua mulher, pois sua casa está pegando fogo. Ao que, no meio do caminho, o indivíduo pensa "Que diabo! Não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa..." (ROSA, 1985, p. 8.). Nesta anedota, o autor sugere o "exame à fórmula de Kafka" desta historieta. Proposta interessante, pois, dentre várias propostas de leitura da obra de Kafka, uma feita pelo escritor Thomas Mann propõe que alguns textos de Kafka sejam compreendidos como uma busca metafísica de Deus.

Mais adiante, ao assemelhar a busca do homem por Deus, ou pela plenitude primordial, o autor conta o caso do menino que estava na quermesse, e ao aproximar-se de um policial diz "Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?". E assim seguem os exemplos: o telégrafo, exemplificado em duas anedotas (do cachorro cuja cauda está em Minas e a cabeça no Rio de

Janeiro); da definição do "nada" através da exclusão ("faca sem cabo nem lâmina, que não está lá", ou "balão sem pele"), etc. Dentre várias outras anedotas, destaca-se a que o autor atribui a Voltaire, quando da definição de "metafísica" ser "um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá". Continua o autor declarando:

> Seja quem seja, apenas o autor da blague não imaginou é que o cego em tão pretas condições pode não achar o gato, que pensa que busca, mas topar resultado mais importante – para lá da tacteada concentração. E vê-se que nessa risca é que devem adiantar os koan do Zen. (ROSA, 1985, p. 11)

O koan é somente o detonador de um sentido além, distante da apreensão imediata das palavras que foram expressas em um texto. Qualquer expressão que for utilizada destina-se a transcender o dualismo dos sentidos. Isto para sair da relatividade e superfície das coisas mesmas. Nas palavras do mestre Zen Suzuki "... não há dualidades no Zen, como sujeito e objeto o koan deve ser nutrido nos recessos mentais que a análise lógica não alcança." (SUZUKI,2003, p. 131). Douglas Hoffstadter, em seu livro *Godel, Escher e Bach*: um entrelaçamento de gênios brilhantes, ao analisar o uso dos koans explica que no centro da lógica dualista estão as palavras, segundo o zen budismo, cada palavra representa uma categoria conceitual, portanto a luta do zen é contra a dependência das palavras.

Caso observarmos os outros prefácios, percebemos que "Hipotrélico", "Nós, os Temulentos" e "Sobre a Escova e a Dúvida" possuem um traço em comum: o uso da linguagem ora como objeto de análise, explicitando o processo de fazer literário, ora demonstrando a metafísica da produção literária. Metalingüisticamente, o autor irá desvelar as proposições caóticas e a-significantes dadas no primeiro prefácio.

Como no caso do paradoxo da neutralidade, o sentido não está presente nem na proposição, nem na negação desta. Os textos lidos no prefácio "Aletria e Hermenêutica" possuem a marca do humor. Não há em cada um deles algo surpreendente. A surpresa está na existência de quatro prefácios, e qual seria a função dos mesmos. Massaud Moisés define *prefácio* como sendo "Latim Praefactio, ação de falar no princípio. Sinônimo de "prólogo", no sentido do texto que precede ou introduz uma obra. (MOISÉS, 1974, p. 87).

Guimarães Rosa, ao longo de sua obra, manipula as palavras e a lógica sintática da frase, de maneira a criar uma nova forma de abstração literária. Como declara Rosa, a vida é para ser vista em seu supra-senso, e este pode ser encontrado, no caso do livro *Tutaméia*, no formato simultaneamente humorístico e dissertativo de seus prefácios. A apresentação de situações cotidianas, comuns, de anedotas, ou histórias de não-senso são postas como uma forma de transcender a linguagem coloquial do prefácio, no seu caráter de introdução, e fazer retomar o lugar da leitura, refazendo, reconstruindo, até o alcance uma correlação obra/leitor livre de maniqueísmos ou definições científicas. Neste sentido, a obra não se fecha em si, como uma serpente que engole a própria cauda, porém abre-se para o leitor, ampliando a correlação deste com um "cosmos" artístico em toda sua potencialidade.

O paradoxo imagético

Para compreendermos como a imagem se estrutura, é necessário partir do ponto de vista de leitura da imagem, e de sua provável correlação com o texto literário. O próprio Deleuze, em seu livro *Mil Platôs*, aponta para uma possibilidade de aproximação entre o texto literário e o texto imagético.

> Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. (...) Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12)

Esta *máquina* citada Deleuze e Guattari é a formas de agenciamentos que ocorre entre determinados elementos, sejam esses literários, artísticos, políticos, filosóficos ou religiosos com o mundo à sua volta, ou seja, obras ou os próprios seres. As idéias, enquanto abstrações, funcionam da mesma forma que os sistemas mecânicos – como máquinas – com engrenagens e operações complexas. O processo de articulação

deste saber cria a possibilidade de aproximação entre objetos distintos, respeitando, claro, as especificidades de cada um.

Roland Barthes também aborda a possibilidade de uma captação da denotação ou conotação da imagem, em seu livro *O Óbvio e o Obtuso*, ao tratar das questões da imagem fotográfica e do desenho, onde declara:

> Deve-se, pois, opor a fotografia, mensagem sem código, ao desenho, que, embora denotado, é uma mensagem codificada. A natureza codificada do desenho aparece em três níveis: inicialmente, reproduzir um objeto ou uma cena através do desenho, obriga a um conjunto de transposições *regulamentadas*; não existe uma natureza da cópia pictórica, e os códigos de transposição são históricos (sobretudo no que tange a perspectiva); em seguida, a operação de desenhar (a codificação) obriga imediatamente a uma divisão entre o significante e o insignificante: o desenho não reproduz tudo, freqüentemente reproduz muito pouca coisa, sem , porém, deixar de ser uma mensagem forte [...] em outras palavras, a denotação do desenho é menos pura do que a denotação fotográfica, pois nunca há desenho sem estilo; finalmente, como todos os códigos, o desenho exige uma aprendizagem.... (BARTHES, 1990, p. 35)

Se a imagem significa, denota ou conota algo, ela possui uma capacidade de leitura. Esta capacidade de leitura é o ponto de partida para a compreensão dos desenhos de Escher.

O próprio Escher, ao tratar da noção de *realidade* artística pode ser bem compreendida com a declaração do próprio Escher, ao tratar da série de "Conflito Entre Superfície e Espaço":

> O nosso espaço tridimensional é a única realidade que conhecemos. A bidimensionalidade é tão fictícia como a tetradimensionalidade, porque nada é plano, nem mesmo o espelho mais polido. Mas mesmo que partamos do princípio de que uma parede ou uma folha de papel é plana, não deixa de ser estranho que nós, como se desde sempre fosse a mesma coisa mais normal do mundo, representemos ilusões de espaço sobre uma tal superfície. Não é muitas vezes absurdo desenhar meia dúzia de linhas e depois afirmar: "Isto é uma casa?" É essa estranheza o tema das estampas seguintes. (ESCHER, 1994, p. 5)

A imagem *Espelho Mágico*, do artista Mauritis Cornelius Escher, apresenta uma composição também paradoxal. Os elementos ali presentes dragões, a bola e o espelho são, neste primeiro nível, compreensíveis e assimiláveis. Porém, o nível de representação dos mesmos instaura um paradoxo na medida em que os dragões que estariam caminhando no espaço da representação, tornem a se fixar no chão do plano onde caminham. Tornam a ser desenho dentro do próprio desenho. Além do mais, o círculo que perfazem instaura-se dentro e fora do próprio espelho diante do qual estão, e também por trás deste. As imagens ali representadas também saltam do espelho, onde estariam refletidas, e onde a própria bola do lado direito da imagem encontra-se refletida.

Jogando com a perspectiva e com a própria lógica da representação, o desenho lança representação em um jogo de alternância interna, onde sua compreensão não se basta apenas pelo que está representado. É e não é mimético. Certamente não existem dragões, mas sua representação é bem conhecida. Porém, a representação dada torna a ser desenho, dentro do próprio desenho. É o paradoxo da neutralidade, onde o sentido de ser e não ser o próprio desenho instaura uma neutralidade. Esta dupla afirmação negação do desenho lança a um *fora* do mesmo que está distante da categorização imediata.

O paradoxo instaura-se em ambos autores tanto na sua ruptura com o "senso comum", quanto por seu caráter de "absurdo", em suas representações literárias ou picturais. E, ao tentar dar um sentido aos textos observados, percebo que os mesmos me escapam. Encontram-se além do que me é dado, e, ao mesmo tempo, eu posso dá-los agora.

É um jogo constante de entrada e saída da obra de arte. Um ir e vir que, ao exemplo de Heráclito, será sempre novo e sempre diferente: a obra literária e pictural, por seu nível de abstração e transcendência, sempre permitirão um novo arranjo, porém isto sempre escapará às palavras. Não haverá, para estes e outros autores, expressões suficientes para cobrir a totalidade artística. Suas proposições de textos que escapam à lógica comum a seus suportes (literário e pictural) possibilitam o vislumbre de uma categoria do saber matemático pouco disseminado em outros autores. Esta capacidade de jogar com a lógica dual, e assim instaurar novos questionamentos sobre o objeto que possibilitam uma apreciação nova e encantadora de seus trabalhos. É no esmero de um fazer artístico baseado na lógica, que os mesmos conseguem driblá-la e criar objetos que encantam e atraem. É neste devir-louco que se instaura a possibilidade de mergulho do espectador.

Referências

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso.* Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido.* Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs* – capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ESCHER, M.C. (Comp.). *M. C. Escher Gravura e Desenhos.* Trad. Maria Odete Goncalves-Koller. TASCHEN: Germany, 1994.

GUATTARI, Felix. *Caosmose* – Um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

PARADOXO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PARADOXO. In: MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Trad. António José Massano e Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.

PARADOXO. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.

PREFÁCIO. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários.* São Paulo, Cultrix, 1974.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

SUZUKI, D.T. *Introdução ao Zen Budismo*. São Paulo: Editora Pensamentos-Cultrix, 2003.

Francophonie et Littérature[1]

Márcia Arbex
UFMG

Qu'est-ce qu'un «neg'zagonal»? Que veut dire «camembérer»?[2] Qu'en est-il de cette langue qui nous semble à la fois si proche du français, si familière et, à la fois, *autre*?

Au-delà de l'humour ou du pittoresque que suscitent certaines expressions francophones, la question de la francophonie reste une des plus captivantes pour l'étude de la littérature aujourd'hui. Ses enjeux dépassent l'intérêt linguistique, légitime à plus d'un titre, pour atteindre la problématique culturelle et identitaire auquelle cet intérêt est intimement lié.

Sans avoir la prétention de faire ici un ample exposé sur la francophonie et la littérature, comme le titre de notre réflexion laisserait supposer, nous aimerions tout de même rappeler quelques notions importantes concernant l'idée de francophonie avant de passer aux exemples choisis pour illustrer certaines caractéristiques de la littérature d'expression française.

Il semblerait que le mot «francophonie» ait été utilisé pour la première fois en 1880 par un géographe français nommé Onésime Reclus. A l'époque, ce mot avait un sens géopolitique et un sens sociolinguistique; il désignait à la fois l'ensemble des pays où on parle la langue française et l'ensemble des populations parlant français. Très peu utilisé depuis, le mot «francophonie» apparaît à nouveau en 1962 dans un numéro spécial de la revue *Esprit* consacré au «français dans le monde», avec des nouvelles connotations culturelles et politiques. A partir du moment où plusieurs colonies africaines qui appartenaient à la France deviennent

---

[1] Ce texte a été présenté lors de la *1^e^ Rencontre de la Francophonie*, réalisée pendant la VI SEVFALE, dont le but était de proposer une approche préliminaire de la question de la francophonie et en particulier quelques réflexions autour des différents aspects la littérature francophone.

[2] Un «neg'zagonal» ou «négropolitain» est le terme utilisé par les îliens pour désigner un Antillais né en métropole ou y ayant vécu. Une fois de retour, il se sent déchiré, partagé entre la France et «son pays». «Camembérer», au Sénégal, signifie puer; c'est le verbe utilisé pour dire que quelqu'un sent des pieds.

indépendantes, dans les années 1960, des rapports nouveaux se sont établis entre les peuples: d'un côté, certains pays de langue française cherchent à échapper au contrôle culturel de l'Hexagone; d'un autre côté, certains chefs d'Etat, dont Léopold Sédar Senghor, le premier président du Sénégal, tentent de garder des rapports avec la France et d'autres pays où on parle le français, en créant les premières institutions francophones. [3]

Ce contexte a été marqué par l'apparition, dans les années 1930, du mouvement de la Négritude qui inaugure une écriture de la désaliénation. Il s'agissait d'un projet de défense des valeurs culturelles du monde nègre qui surgit en milieu étudiant, à Paris, dont les idéalisateurs sont, entre autres, le martiniquais Aimé Césaire, le sénégalais Léopold Sédar Senghor et le guyanais Léon-Gontran Damas. Ce néologisme controversé a été employé pour la première fois par Aimé Césaire qui explique ainsi son idée:

> La Négritude n'a jamais été pour moi un vrai concept philosophique. (…) si Senghor et moi avons parlé de négritude, c'est parce que nous étions en un siècle d'européocentrisme exacerbé, d'ethnocentrisme fantastique qui avait bonne conscience. (…) Ainsi, la Négritude était c'était pour nous une réaction contre tout cela: d'abord affirmation de nous-mêmes, le retour à notre propre identité, la découverte de notre propre «moi». Ce n'était pas du tout une théorie raciste renversée. La Négritude, c'était pour moi une grille de lecture de la Martinique (…).[4]

Considérée dans le contexte historique de son apparition, cette notion se proposait de dépasser les antagonismes géographiques entre les peuples parlant français, posait comme base l'unité du monde noir, à travers une prise de conscience politique qui se traduirait par le combat pour la cause des Noirs, élargie à celle de tous les hommes exploités et privés de liberté. Dans son célèbre texte d'introduction à l'*Anthologie*

---

[3] Aujourd'hui, la principale institution de la Francophonie est *L'Organisation internationale de la Francophonie* (OIF), devenue organe politique de la Francophonie. Ses operateurs sont l'Agence intergouvernementale de la Francophonie (AIF), l'Agence universitaire de la Francophonie (AUF), la chaîne de télévision TV5, l'Association internationale des Maires francophones (AIMF) e l'Univesrité Senghor d'Alexandrie.
[4] Aimé Césaire cité par COMBE. *Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal*.

de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, de L. S. Senghor (1948), Jean-Paul Sartre présente ainsi la complexité de cette notion de Négritude:

> Tantôt c'est une innocence perdue qui n'eut d'existence qu'en un lointain passé, et tantôt un espoir qui ne se réalisera qu'au sein de la Cité future. Tantôt elle se contracte dans un instant de fusion panthéistique avec la Nature et tantôt elle s'étend jusqu'à coïncider avec l'histoire entière de l'Humanité; tantôt c'est une attitude existentielle et tantôt l'ensemble objectif des traditions négro-africaines.[5]

Le mouvement de la Négritude s'attachait également à montrer l'apport de l'histoire et de la culture nègre à l'humanité, occulté par l'histoire et la colonisation; appelait le peuple noir au combat pour l'abolition des privilèges ethniques mais, surtout, appelait à la révolte contre sa propre aliénation vis-à-vis de sa condition. On voit, ainsi, combien ces auteurs ont contribué, avec leurs écrits, littéraires ou théoriques, et combien cette notion a été importante pour le développement de la francophonie.

Aujourd'hui, la Francophonie désigne à la fois l'ensemble des personnes qui parlent le français et l'ensemble des pays ou régions où on parle le français.[6] Ce terme est encore plus qu'auparavant imprégné de connotations politiques et idéologiques car il traduit une prise de

---

[5] SARTRE. Orphée noir.

[6] Les pays francophones se trouvent sur les cinq continents et les raisons qui expliquent son utilisation dans ces pays ou régions peuvent se résumer de la façon suivante: le français peut être la langue maternelle de la population, installée dans sa langue depuis des siècles (l'Europe et le Canada francophones); il peut également être la langue héritée de la colonisation, une langue de communication ou de circonstance (l'Afrique noire, le Madagascar, le Maghreb ou le Liban); il est aussi une importante langue de culture parlée en ville ou enseignée dans les écoles (le Proche-Orient, l'Europe orientale, etc). Le français est également parlé dans certains départements et territoires français loin de la métropole (les DOM-TOM), situés soit dans l'Océan Atlantique: la Guadeloupe, la Guyane, la Martinique, Saint-Barthélemy et Saint-Pierre-et-Miquelon; soit dans les îles de l'Océan Indien (les îles Kerguelen, Mayotte, les îles de la Nouvelle-Amsterdam, la Réunion) et dans celles de l'Océan Pacifique (Wallis-et-Futuna, la Polynésie française).

conscience et des changements multiples opérés aussi bien chez les Français que chez les communautés francophones dans le monde.

Dans le contexte actuel, la langue française surgit comme une langue bien vivante qui n'appartient pas exclusivement aux seuls Français. A travers le monde, une multitude de romans, poèmes, pièces de théâtre sont écrits en français. De nombreux écrivains réinventent le français à partir du métissage avec leur langue maternelle. En Afrique Noire, aux Caraïbes, dans les pays maghrébins (Algérie, Maroc et Tunisie), une même prise de conscience a lieu, rassemblant ces écrivains francophones venus d'horizons si divers autour de points communs significatifs. Du point de vue de la thématique, on observe la priorité accordée au «drame originel» de l'esclavage, la colonisation, traités différemment par chaque écrivain. Quelques romans tentent une description plus sociale, d'autres travaillent le roman historique; d'autres encore interrogent la pluralité des identités, l'énigme des origines. L'oralité joue aussi un rôle important dans chez les écrivains francophones, qu'il s'agisse d'une recherche de type ethnologique ou d'une volonté de donner la parole aux oubliés de l'histoire, et en particulier aux femmes. La question de la langue, et surtout celle de l'opposition entre oralité et scripturalité est, d'ailleurs, une constante chez les écrivains francophones.

Pour illustrer cette brève incursion dans la littérature d'expression française, nous avons choisi de vous présenter trois exemples tirés de textes littéraires d'auteurs francophones venus de différents pays: Ahmadou Kourouma,[7] Assia Djebar[8] et Patrick Chamoiseau.[9] L'analyse comparative des trois extraits permet de constater la présence constante

---

[7] Ahmadou Kourouma est né en Côte-d'Ivoire en 1927, il meurt en 2003 à Lyon. Il va à l'école française grâce à son oncle, haut fonctionnaire de l'administration coloniale. Il fait des études de mathématiques à Bamako, au Mali, puis travaille au Togo, en France et en Indochine. En 2000, il reçoit le Grand prix Jean Giono pour l'ensemble de son œuvre.

[8] Assia Djerba (pseudonyme de Fatima-Zohra Imalayène) est née en 1936 à Cherchell, en Algérie. Fille d'un instituteur, elle étudie en France et devient journaliste, cinéaste et écrivain. Son œuvre a fait l'objet de divers prix littéraires. Elle enseigne en Alger et aux Etats-Unis.

[9] Patrick Chamoiseau est né en 1953 à Fort-de-France, en Martinique. En France, il fait des études de droit et d'économie sociale et devient travailleur social, métier qu'il poursuit en Martinique. Romancier et essayiste ayant publié plusieurs oeuvres, il reçoit en 1992 le Prix Goncourt pour *Texaco*.

du personnage de l'enfant dans cette quête d'une origine perdue, d'une identité, face à l'expérience de l'altérité et à la confrontation des cultures.

Dans l'extrait d'*Allah n'est pas obligé* (2000), Ahmadou Kourouma raconte l'histoire d'un enfant orphelin de douze ans, appelé Birahima. C'est un enfant soldat qui erre en Afrique d'Ouest, détruite par les guerres; c'est un enfant-conteur qui fait le récit de sa vie, une sorte d'autobiographie, mais à rebours, suivant un ordre chronologique inversé. Il part de ce qu'il est au moment où il raconte pour remonter à sa naissance et même au-delà de celle-ci:

> Avant de débarquer au Liberia, j'étais un enfant sans peur ni reproche. Je dormais partout, chapardais tout et partout pour manger. Grand-mère me cherchait des jours et des jours: c'est ce qu'on appelle un enfant de la rue. J'étais un enfant de la rue. Avant d'être un enfant de la rue, j'étais à l'école.

Il se présente comme un enfant courageux, débrouillard, qui a quitté l'école pour devenir un enfant de la rue, sans argent ni famille, qui vole sans doute pour manger. Né dans un village africain, il se souvient de la case, de sa mère, de sa grand-mère, il remonte à ses origines et décrit son enfance comme celle vécue dans une sorte de paradis, désormais perdu.

> Avant ça, j'étais un bilakoro au village de Togobala (Bilakoro signifie, d'après l'Inventaire des particularités lexicales, garçon non circoncis.) Je courais dans les rigoles, j'allais aux champs, je chassais les souris et les oiseaux de la brousse. Un vrai enfant nègre noir africain broussard. Avant tout ça, j'étais un gosse dans la case avec maman. Le gosse, il courait entre la case de maman et la case de grand-mère.

La quête de l'identité, le retour à une origine heureuse par le récit et la mémoire, les croyances peut-être oubliées des peuples africains ce sont quelques thèmes traités par l'auteur qui place son narrateur, un «vrai enfant nègre noir africain broussard», dans son milieu, un milieu hostile et violent, où même les enfants sont obligés de faire la guerre. Dans cette quête, l'auteur rappelle la base animiste de la religion africaine, quand il évoque une possible vie non humaine avant la vie:

> Avant tout ça, j'ai marché à quatre pattes dans la case de maman. Avant de marcher à quatre pattes, j'étais dans le ventre de ma mère. Avant ça, j'étais peut-être dans le vent, peut-être un serpent, peut-être dans l'eau. On est toujours quelque chose comme un serpent, arbre, bétail ou homme ou femme avant d'entrer dans le ventre de sa maman. On appelle ça la vie avant la vie. (…)

Dans cet extrait, on observe encore que Kourouma pose la question culturelle sous plusieurs aspects, surtout celle de la difficulté de concilier une «pensée» en langue maternelle orale et le fait d'écrire en langue française, la seconde langue de son pays et officiellement sa langue nationale.

> Mon problème d'écrivain francophone est de transposer en français des paroles créées dans une langue orale négroafricaine, des œuvres qui ont été préparées pour être produites, pour être dites oralement. (…) Je cherche à écrire le français tout en continuant à penser dans ma langue maternelle, le malinké. C'est une expérience qui, pour des peuples africains dont les langues ne sont pas écrites, constitue un moyen de libération intellectuelle.[10]

L'auteur introduit des mots africains quand la langue française ne peut pas exprimer une réalité donnée: il faut remarquer le recours à *l'Inventaire des particularités lexicales*, un dictionnaire de l'Afrique noire, pour définir le mot *bilakoro*, qui n'appartient pas à la langue française; de même que le souci pédagogique, en quelque sorte, de le signaler au lecteur. Kourouma enrichit ainsi la langue française en y ajoutant un mot malinké, c'est-à-dire, un mot de la langue de son peuple, l'une des ethnies qui habitent la Côte-d'Ivoire. Par ailleurs, il parle même de «malinkiser» la langue française, ou d'«africaniser» le français. Les marques de l'oralité propres à la littérature africaine s'observent aussi dans l'utilisation du rythme, des répétitions, des images, des symboles ou des comparaisons.

La condition des enfants est également posée par Assia Djebar dans l'extrait du livre *L'amour, la fantasia*, cette fois du point de vue de la femme. L'extrait met en scène le couple formé par une petite fille et

[10] KOUROUMA. *Écrire en français, penser dans sa langue maternelle*.

son père, instituteur dans une école française, dans les années 40, pendant la colonisation française en Algérie.

> Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien.

L'école française n'était pas ouverte à tous et, en général, les petites filles n'allaient pas à l'école, elles restaient à la maison. C'est cette situation inhabituelle qui attire l'attention des habitants de cette ville proche du désert, qui portent sur le couple un regard réprobateur:

> Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. Dès le premier jour où une fillette 'sort' pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra immanquablement sur eux.

Car le père, courageux, ne respecte pas la tradition musulmane: apprendre à lire et à écrire signifie lui permettre de devenir, plus tard, libre et cette liberté là n'est pas destinée aux femmes. En accord avec une tradition plutôt humaniste, apprendre «l'alphabet», c'est ouvrir les fenêtres des maisons aveugles et laisser entrer le soleil. Ainsi que le père, le frère est également responsable de sa sœur, et devient également coupable par son inconséquence. Toute la famille est, donc, condamnée, en quelque sorte, au malheur.

Ce que Assia Djerba met en évidence c'est, certainement, la confrontation entre deux cultures. D'un côté la langue et la culture françaises, représentant l'accès à la modernité, tandis que la culture arabe représente ici la tradition, la religion, l'authenticité. La place de la femme dans cette société et le silence auquel elles sont soumises sont également mis en cause dans ce récit qui mélange biographie et Histoire et reflète, par là, l'expérience de l'auteur elle-même. L'extrait révèle, en outre, la problématique identitaire posée par la colonisation française dans les pays de l'Afrique du Nord, au Maghreb, où les habitants sont constamment partagés entre la France et leur pays d'origine, dont le portrait du père

instituteur – habillé d'un costume européen et la tête couverte par un fez[11] – en serait l'emblème.

Cette même problématique identitaire se retrouve de l'autre côté de l'Océan, chez Patrick Chamoiseau, dans l'extrait du livre intitulé *Chemin d'école* (1994).

L'histoire se passe en Martinique, où le narrateur apprend le français à l'école. L'instituteur, ainsi que les étudiants, est créole, ce qui est démontré dans le texte par le redoublement de la consonne: le Maître roule les «r», révélant ainsi par son accent particulier, ses origines:

> – Nous allons étudier, dit le Maître, le son A. Le A c'est la première lettrre de l'alphabet. Contrairement aux pommes, vous connaissez parrfaitement ce que je vais vous montrrer. Le nom de ce que vous allez voirr commence avec un A.
>
> D'un sachet, il exhiba un fruit et l'exposa avec soin sur le registre d'appel.
>
> – Comment s'appelle ce fruit? demanda-t-il triomphant après avoir accordé un long moment d'identification collective.

Méthodique et consciencieux, le Maître commence la «leçon des choses» par le A en montrant un fruit typique des tropiques: un ananas. Or, en créole, un ananas se dit «zanana» et commence donc par un «z», ce qui explique l'enthousiasme des élèves au moment de répondre à la question posée par le professeur, car ils étaient certains de la connaître: «– Un zanana, mêssiê!»[12]

A partir d'une leçon apparemment sans conséquence, plusieurs questions se posent, en particulier la relation entre langue et identité, autrement dit, la question identitaire face à la domination linguistique et coloniale. Suite à la réponse des étudiants, le Maître est stupéfait, il s'indigne: «Morbleu!.... Comment voulez-vous donc avancer surr la voie du savoirr avec un tel langage!». Le créole est, pour lui, un «patois de petit-nègre», expression péjorative employée pour signifier qu'il s'agit d'un parler local, le créole en l'occurrence, qui n'est pas partagé par les gens cultivés; pour lui, le créole n'est pas une langue noble, elle est

---

[11] Fez: coiffe un peu carrée, rouge ou blanche, que portent les musulmans.

[12] L'auteur utilise ici, d'ailleurs, une autre expression créole: «cri-bon-enfant», qui veut dire un cri collectif spontané.

culturellement inférieure capable d'étoufferer donc la raison: «Ce patois de petit-nègrre vous engoue l'entendement de sa bouillie visqueuse!...».

Visiblement, le Maître est un partisan de la pureté linguistique, un défenseur de la langue française «telle que l'on parle en France», quelqu'un qui tient la langue française pour un modèle auquel il ne faut pas porter atteinte. Il est du côté du monde européen de l'écrit, du monde de l'alphabétisation, des traditions littéraires. Les enfants, de l'autre côté, représentent le monde de l'oralité, celui de la langue créole, langue orale des Antilles; ils ne se soumettent pas au «bon usage» de la langue française. Chamoiseau met en scène cette confrontation entre ces deux mondes tout en nous faisant découvrir le dynamisme de la langue créole et en lui accordant un statut littéraire.

Cet extrait illustre bien l'un des thèmes principaux de la nouvelle littérature antillaise qui est, selon Ralph Ludwig, «le clivage entre le monde de l'oral et monde de l'écrit»,[13] c'est-à-dire, la distance entre oralité créole et scripturalité française. Il s'agirait, selon Patrick Chamoiseau, d'un phénomène de rupture qui s'est produit au sein de la société esclavagiste, entre la culture française, scripturale d'une part, et l'oralité créole de l'autre,[14] phénomène qui pourrait s'étendre, d'ailleurs, à l'Afrique noire, où les écrivains eux aussi adoptent l'attitude du conteur, comme nous avons pu l'observer à propos d'Ahmadou Kourouma, évoqué plus haut.

A la fin de ce parcours, nous espérons avoir démontré l'actualité des questions posées par les auteurs cités, questions qui ne concernent pas uniquement la littérature francophone ou, plutôt, les littératures francophones. Il s'agit d'une littérature qui porte un intérêt particulier aux traditions culturelles de leurs pays; qui interroge la relation entre langue et identité; qui explore le dynamisme de leurs langues maternelles et l'oralité. C'est également une littérature de dénonciation qui exploite les thèmes de l'esclavage et de la domination, qui met en cause l'Histoire coloniale pour rompre avec le modèle idéologique européen, pour prôner l'hétérogénéité culturelle et l'expression de la diversité.

On pourrait conclure, alors, en disant que

---

[13] LUDWIG. *Ecrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise*.

[14] Apud LUDWIG. *Ecrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise*.

> Les littératures francophones sont, par la communauté de langue, tangentes à la littérature française. Elles s'en séparent quand elles sont procèdent d'une société, d'une histoire, d'une vision du monde qui ne sont pas celles de l'hexagone, quand elles inventent un univers littéraire où se définit une communauté, où se découvre une conscience nationale. En fait, les littératures francophones naissent toujours dans des situations de contacts et de déséquilibres culturels, souvent héritées des constructions coloniales. Leur français n'est pas nécessairement la langue maternelle des écrivains (ni de leurs lecteurs) : il exhibe les traces de tensions et de déchirements, la présence sous-jacente des autres langues utilisées par les communautés francophones ; divers et hétérogène, il doit manifester les différences et ce obscur noyau qui fait l'altérité de l'Autre.[15]

Références

BLONDEAU, Nicole, ALLOUACHE, Ferroudja, NÉ, Marie-Françoise. *Littérature progressive du français*. Paris: Clé International, 2004.

CHAMOISEAU, Patrick. *Chemin d'école.* Paris: Gallimard, 1994.

COMBE, Dominique. *Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: PUF, 1993.

DJEBAR, Assia. *L'amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel, 1985.

KOUROUMA, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé.* Paris: Seuil, 2000.

KOUROUMA, Ahmadou. *Écrire en français, penser dans sa langue maternelle*. <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1997/v33/n1/036057ar.pdf>. Accès en octobre 2006.

LES LITTÉRATURES francophones depuis 1945. Paris: Bordas, 1986.

LUDWIG, Ralph. *Ecrire la parole de nuit: la nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 1994.

NJIKE, Jackson Noutchié. *Civilisation Progressive de la Francophonie*. Paris: Clé International, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. Orphée noir. In: *Situations III*. Paris: Gallimard, 1948.

---

[15] LES LITTÉRATURes francophones depuis 1945. Paris: Bordas, 1986.

O grupo de teatro hispânico Mayombe e sua relação com a memória[1]

Marcos Antônio Alexandre
Faculdade de Letras/UFMG

No segundo semestre de 1994 e no primeiro de 1995, respectivamente, Sara Rojo ofereceu na Faculdade de Letras um curso teórico e prático de teatro hispano-americano, que culminou com a montagem das obras *Decir Sí*, da dramaturga argentina Griselda Gambaro e *Cinema Utoppía*, do chileno Ramón Griffero. Desses dois cursos surgiu a idéia de formar um grupo de teatro que pudesse trabalhar concomitantemente técnicas teatrais teórico e práticas, que fizessem dialogar as duas línguas – o português e o espanhol – e as duas culturas – a brasileira e a hispano-americana. Nascia assim, em junho de 1995, o Grupo de Teatro Hispânico Mayombe.

O teatro pode ser visto como uma das artes que permite que o ser humano tente resgatar a sua memória através de sua representação. No cenário, o ator é capaz de viver não somente a história de uma personagem, mas também a sua e, através dela, a de outra pessoa, de um grupo ou de uma comunidade, possibilitando assim, a partir do texto teatral, que se discuta sobre a inserção ou a segregação das pessoas no interior de suas culturas. Neste sentido é que vejo e afirmo que, enquanto arte, o teatro pode se aproximar mais dos problemas sociais, pois a partir de sua prática, sempre coletiva, até a sua recepção, no momento presente, consegue resgatar o imaginário social de uma comunidade; fazendo-o dialogar com o espectador através do corpo do ator e de todas as suas ferramentas técnicas utilizadas na concretização da peça no cenário. Com esse olhar que o Mayombe – grupo do qual faço parte, como membro fundador, exercendo o papel de ator-pesquisador – busca levar para o palco os seus textos espetaculares, buscando sempre fazer com que eles possam refletir sobre os aspectos históricos e sociais dos quais fazemos parte.

---

[1] Uma primeira versão reduzida, em espanhol, deste texto foi apresentada no III Congresso Brasileiro de Hispanistas na UFRJ, em 2006 e será publicada nos Anais do Congresso.

As peças montadas pelo grupo de alguma maneira trabalham com temáticas que têm a ver com a história, a memória e a interculturalidade,[2] tendo como ponto de referência nosso lugar de enunciação, Belo Horizonte, e o fazendo dialogar com as questões sociais da América Latina que nos preocupam; entre elas, os aspectos culturais e políticos como, a título de exemplo, os mitos fundadores de nossa cultura e o papel dos marginalizados na nossa sociedade. Neste sentido, posso afirmar que todas as montagens produzidas pelo grupo, desde a sua fundação, representam preocupações e inquietações de seus integrantes.

Em 1996, montamos *El continente negro*, texto do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra. Consideramos que esta montagem foi um desafio, pois não éramos mais um grupo acadêmico e tínhamos a utopia de sermos reconhecidos pelo nosso trabalho fora da universidade. De fato, foi com essa peça que participamos do Festival de Teatro Hispânico em São Paulo e isto nos permitiu que cumpríssemos temporada numa sala de teatro em Belo Horizonte, em 1997, saindo assim do universo acadêmico e começando a fazer parte do contexto artístico belorizontino.

A temática feminina foi evidenciada em *Saga Real*, peça escrita por Graciela Ravetti e estreada em 1997. No programa do espetáculo, a dramaturga nos fala sobre um dos objetivos de seu texto: "Busca de novas formas estéticas onde a representação do feminino se vê como uma posta em cena de identidades variáveis que não querem ser exemplos de redenção, ao contrário, alternativas contra práticas repressivas da cultura dominante" (GRAVETTI em Programa do espetáculo, 1997), objetivo que refletiu em outros trabalhos do grupo.

Com *Fluxo invertido*, montagem encenada em 1998/1999, também de Graciela Ravetti em co-autoria com Denise Pedron, através da historia da "galinha dos ovos de ouro", o grupo se propôs a criar um

[2] Entendido a partir da concepção de Patrice Pavis (1998, p. 40) "O modelo da intertextualidade surgido do estruturalismo e da semiologia, dá lugar ao modelo da interculturalidade. Já não basta, de fato escrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender seu funcionamento interno; é necessário também e, sobretudo, compreender sua inscrição nos contextos e culturas e apreciar a produção cultural que resulta desses deslocamentos inesperados." (no original em espanhol, tradução minha)

texto espetacular "pós-moderno",[3] fazendo uma leitura dos processos vitais do homem contemporâneo e de suas necessidades básicas. O cenário foi montado junto do público e, a partir do uso de luzes, canções e slides, buscamos criar um espaço comum que fosse compartilhado pelos atores e os espectadores. Com este texto nos propusemos a estabelecer um jogo com o universo das galinhas gerando um tom de comédia desconstrutiva de clichês e formas estereotipadas. Para alcançar este resultado, trabalhamos com diversas linguagens tanto do corpo quanto da palavra – português, espanhol, inglês, latim e idiomas inventados. Para o grupo, *Fluxo invertido*, com o uso de um cenário praticamente despojado e dos aparatos cênicos descritos, cumpriu com o objetivo de gerar um diálogo com os espectadores na busca por espaços de vivências e isso se deu através da opção por una estética pós-moderna estruturada através de intertextualidades com textos de Arrabal, de Gayatri Spivak e a Bíblia. A fragmentação gerou, assim, um novo fio condutor: o ritmo das pulsações corporais, espirituais e existenciais.

Com *Por um Reino*, texto da dramaturga argentina Patricia Zangaro, o Mayombe procurou estabelecer novas formas de encontro entre a cultura hispânica e a brasileira. Segundo a autora, seu texto surgiu de uma cena presenciada por ela quando caminhava pelas ruas de Buenos Aires: "uma menina no meio do lixo, enquanto sua mãe recolhia dali alimento para comer." (ZANGARO, 1999).[4] Presenciar essa cena pode ser lido como o *leitmotiv* que levou Zangaro a escrever a sua obra, buscando naquela imagem as personagens de sua peça. Em 1991, ano da escrita do texto dramático, tal cena era uma realidade pouco freqüente em Buenos Aires. Em 2000, no entanto, fazia parte da cidade sem comovê-la. A própria autora evidencia que "com os anos se criou uma couraça e as pessoas não sentem mais nada ao se colocarem diante de tal imagem." (ZANGARO, 1999). O discurso de Zangaro nos permite trazer para nosso

[3] Aqui entendido a partir dos dizeres de Terry Eagleton (2005, p. 27): "Pós-moderno" quer dizer, aproximadamente, o movimento de pensamento contemporâneo que rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento objetivo. O pós-modernismo é cético a respeito de verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade.

[4] Original em espanhol. Todas as traduções das citações empregadas neste texto são minhas.

lugar de enunciação a realidade de Buenos Aires que se assemelha a de qualquer grande centro urbano brasileiro. Dessa forma, Belo Horizonte se insere nesse perfil, já que sabemos que a problemática social é um fator sério vivido pelos habitantes dessa metrópole (ou de outras como Rio de Janeiro e São Paulo) e que ainda está distante de ser resolvida pelos governantes.

Por um Reino foi concebido como uma forma artística com um ritmo de ruptura em relação à utilização de apenas uma estética, pois, ao longo da construção do texto espetacular, buscamos estabelecer uma série de intertextualidades com épocas e formas artísticas diversas – esperpento, picaresca, grotesco criollo, Shakespeare. Neste sentido, nossa montagem assumiu um diálogo com o nosso lugar de enunciação (Belo Horizonte) e o da autora e de seu texto (Buenos Aires) como uma pedra angular para a sua concepção global. Esta foi uma das razões que nos levou a realizar a tradução da peça para o português e, ainda assim, a manter, em nosso espetáculo, as falas da personagem feminina, *La Pochi*, em espanhol. Com esse jogo lingüístico quisemos demonstrar a dupla marginalização dessa mulher, ou seja, a de classe e a de gênero. A peça se centra na história de dois grupos de excluídos: o primeiro formado por uma família de mendigos que vive nas ruas da cidade – Paizinho e sua prole de desvalidos (seus filhos, Fratacho e La Pochi, e seus netos, chamados de Pequenos Monstros) – e o segundo constituído por Antonio o Rapina. Paizinho, como um patriarca tirano, corta as pernas dos seus familiares, com exceção de La Pochi que representa a progenitora da prole, mas é coxa, tendo como objetivo que seus seguidores possam causar compaixão nas ruas enquanto estiverem pedindo esmolas. Antonio é o malandro que invade o território de Paizinho, representando assim uma ameaça, pois eles passam a dividir o espaço do sustento, a cidade, com um ladrão de carteiras. Desse embate pela sobrevivência, ecoa a fala de Fratacho: "Já não existe mais compaixão, Paizinho!" (ZANGARO em ALEXANDRE; ROJO, 2000, p. 46), onde a personagem demonstra claramente a situação em que os excluídos vivem nos grandes centros urbanos.

Com esta montagem não esperávamos, em momento algum, dar uma solução para os problemas sociais que nos acossam socialmente, mas sim buscamos fazer com que nosso trabalho pudesse ser visto e interpretado como um sinal, pois como nos disse em entrevista a autora: "o artista não dá a resposta. Eu vi e aquilo me comoveu, o governo é quem tem que dar a resposta" (ZANGARO, 1999), ou seja, através desta obra

teatral buscamos questionar o papel que cumpre o estado, envolvendo o imaginário do espectador que se viu impelido a refletir, ao mesmo tempo, sobre a memória coletiva e exercitar seu universo transdisciplinar, confrontando-o com duas culturas que, apesar de distintas, se faziam homogêneas em cena.

A partir de 2002, resolvemos trabalhar com o estudo de nossas origens, pesquisando os mitos de construção de nossas identidades enquanto sujeitos latino-americanos, isto é, a indígena, a africana e a européia. Desta investigação, escrevemos e encenamos duas peças: *Nossosnuestrosmitos – Primeiro Estudo* e *Nossosnuestrosmitos – Segundo Estudo*. O fato de escrever coletivamente representou uma grande mudança em nossa forma de vivenciar o teatro, pois isso nos trouxe uma nova experiência que foi escrever os nossos textos dramáticos, exercício que até então não tinha sido realizado pelo grupo.

A aproximação estabelecida com o público em *Fluxo Invertido* foi recuperada, em 2002, com *Nossosnuestrosmitos – Primeiro Estudo,* realizado em um galpão. A escolha por um espaço alternativo correspondeu a nossa concepção de trabalho e pesquisa, pois, naquele momento, queríamos que o espaço constituísse e construísse o espetáculo. A montagem foi estruturada a partir de mitos que consideramos fundamentais para o diálogo com aquele momento de nossa construção artística: "A criação", "O amor", "A mulher e o Tapir", "A mãe das serpentes", "A morte", "A autoridade", "O medo" e "A terra prometida" – mitos indígenas recolhidos por Eduardo Galeano (1982) e outros africanos recuperados por antropólogos como Pierre Verger (1997). Em nossa concepção, esta montagem propôs uma viagem através da mitologia que discute as identidades latino-americanas e, assim, pudemos fazer dialogar os mitos pré-colombianos e africanos com as raízes greco-romanas e com nosso "habitat pós-moderno". Esta peça, em diálogo com o mundo globalizado e especificamente com a crescente aproximação entre os países hispânicos e o Brasil, foi concretizada em português e espanhol, seguindo nossa linha de trabalho e nos possibilitando trabalhar com questões que tinham a ver com a memória e a interculturalidade.

Segundo Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa,

> Essa montagem de Sara Rojo intitulada NOSSOSNUESTROSMITOS vem colocar à nossa frente, de modo ousado e instigante, o conflito de nossas origens manifesto na relação amorosa criadora. Através da

> observação do relacionamento homem-mulher, veremos nossa parte européia – marcada pela luta e competitividade entre os sexos – bem ao lado de nosso pedaço indígena que surge brilhante, propondo afeto, companheirismo e transformação dos seres – homem-mulher – que se amam. (BARBOSA em PROGRAMA do espetáculo, 2002)

A partir das palavras de Barbosa, podemos observar que nosso objetivo tinha sido alcançado e dando seqüência ao projeto com a mitologia, o Mayombe apresentou em 2003 e 2004, *Nossosnuestrosmitos – Segundo Estudo*. Se no Primeiro Estudo o grupo trabalhou com os mitos que discutiam a criação do mundo, diferenças de gêneros, autoridade e poder; no Segundo nos propusemos a trabalhar com a sexualidade, a religião e a globalização, mais uma vez, temáticas que sempre nos fizeram refletir sobre a nossa práxis artística e teórica, só que neste texto procuramos criar uma forma de produção teatral que refletisse e problematizasse, de maneira bem humorada, nossas identidades.

O trabalho com a mitologia nos motivou a resgatar o mito de uma das personagens fundamentais da dramaturgia hispânica e, em 2005, estreamos *O Julgamento de Don Juan*. Partindo do mito deste conquistador universal, o Mayombe concebeu uma proposta de releitura com o objetivo de levar a personagem ao juri popular. O texto espetacular mais uma vez foi concretizado a partir de estéticas distintas como a contextualização dos mitos, o trabalho intercultural, as releituras das cenas clássicas e através de um exercício intertextual que procurou integrar, no mesmo patamar, a linguagem corporal e a verbal.

Na nossa montagem, o julgamento foi conduzido por um Promotor e uma Advogada de Defesa que direcionaram o percurso da personagem que tinha que vivenciar três círculos antes de sua sentença final. No círculo da competição, foram construídas situações dramáticas que estabeleciam diversos jogos de poder e Don Juan sempre vence. No círculo do desejo, nosso protagonista participou de situações coletivas de caráter ritualístico em que se primavam as atmosferas de sedução e aniquilação existencial das personagens que cruzavam o seu caminho (Don Álvaro, Afrodite, A suicida, O metafísico e, até mesmo, o Promotor e a Advogada de Defesa caíram no seu jogo). Em contraposição, no círculo da morte, a personagem vivenciou, num crescendo, as forças dionisíacas/apolíneas, ou seja, sua aproximação e experiência da morte. Os discursos do Promotor e da Advolgada de Defesa, em parceria com as falas de Don

Juan, tinham como objetivo convencer o público de seu postulado. Em cada apresentação, sete espectadores eram sorteados como jurados que tinham a função de eleger (julgar) o destino de Don Juan: culpado ou inocente e, de acordo com cada veredito, se apresentava uma cena final com uma música e partituras físicas específicas criadas para cada final.

Dentro do repertório do Mayombe, esta proposta se inseriu em uma estética que assumiu o público não mais como um ente passivo, mas sim como um participante de um espetáculo que era construído com o seu aporte. Essa estética feita de fragmentos, de lacunas para serem preenchiddas por cada espectador, exigiu-nos um compromisso distinto, pois tínhamos que compartilhar, em cada apresentação, o centro das ações dramáticas com o público.

Atualmente, apesar dos problemas econômicos que vivemos, como a grande maioria dos grupos de teatro de Belo Horizonte – falta de leis de incentivo, patrocínios e apoios que possibilitem nossa manutenção e pesquisas –, estamos trabalhando na concepção final de nossa nova proposta espetacular *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abri*. Nesta peça, a partir de um eixo comum – a pulsão de vida que move cada integrante –, criamos, de forma colaborativa com um núcleo de dramaturgia,[5] um texto dramático que pudesse lidar, por em prática e até mesmo questionar cada tema abordado.

Esta peça assume um caráter especial dentro do repertório do Mayombe, pois em 2006, quando o grupo comemorava dez anos da apresentação de seu primeiro espetáculo que saiu do âmbito acadêmico, tentamos remontar o texto *Cinema Utoppía* de Ramón Griffero, buscando realizar uma nova concretização para a peça de acordo com o nosso momento enunciador. No entanto, tivemos que preterir do nosso projeto porque não conseguimos apoio das leis de incentivo municipal e estadual e, sem o qual, não teríamos como levar a proposta adiante, visto que a mesma tinha sido pensada para ser realizada com vários aportes midiáticos, aspecto que encarecia a montagem. Assim, resolvemos partir para outro projeto de pesquisa com vistas à produção de uma montagem futura. Em um dos nossos encontros, foi colocado em discussão um questionamento existencial que, de alguma maneira, mexeu conosco:

[5] Texto escrito por Eder Lopes, Fabiane Aguiar, Fabiana Amorim e Júnia Pereira com colaboração do grupo (não publicado). A peça estréia em maio de 2007, no espaço da Cia Odeon de Teatro.

"por que você não se mata?" Este questionamento levou cada integrante do grupo a escrever textos e a procurar respostas nos escritos de diversos autores. Esses textos, em um primeiro momento, foram anexados a uma pasta pessoal em que cada membro do grupo (seis) preenchia com escritos que revelavam as angústias, indagações e as suas pulsões de vida. Tentativas de respostas, que acabaram revelando seis pastas com temáticas que se inter-relacionavam e se distanciavam ao mesmo tempo, sendo evidenciados questionamentos existenciais, ideológicos, pessoais, políticos, religiosos e sociais. Em um segundo momento, começamos a trocar as pastas e a escrever nos textos do outro colega com o objetivo de estabelecer um diálogo com as preocupações de cada um. Muitas vezes, interferíamos nos escritos, acrescentando-lhes idéias novas, sugestões, novos questionamentos. A partir desse exercício, nos vimos diante da necessidade de juntar as falas e os discursos que estavam sendo produzidos em um texto espetacular e, por isso, resolvemos convidar pessoas que pudessem recuperar todos os textos e dar a eles uma versão dramatúrgica. Naquele momento, a única certeza que tínhamos era que uma das integrantes do grupo, Jane D'Arc, não pretendia atuar, pois tinha decidido dedicar-se a produção do Mayombe. Assim a tarefa de escrever a nova peça foi assumida por dois integrantes (Eder Rodrigues e Fabiane Aguiar, atriz que acabava de ingressar ao grupo) e convidamos duas colaboradoras (Fabiana Amorim e Júnia Pereira), que já escreviam e manifestaram o interesse em trabalhar com o grupo. Para nós, esse processo foi encarado como um desafio, pois as últimas três peças encenadas pelo grupo haviam sido escritas por todos os integrantes. A experiência de trabalhar em um processo colaborativo, exercício que já tinha sido experimentado em *Fluxo Invertido*, trouxe uma nova energia para o grupo, que se viu envolvido na discussão e experimentação dos textos sugeridos pela equipe de dramaturgia.

Com base no processo colaborativo, surgiu o texto *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*, sinteticamente apresentado pela equipe de dramaturgia como:

> Noite de domingo. Dia onde quase nada acontece.
> Uma das portas de um corredor escuro é a única que permanece fechada.
> Um cheiro de gente morta se espalha pelo local, fazendo com que os outros saiam de suas portas, articulem as devidas providências e tentem desvendar o que teria acontecido.

> Mas todas as tentativas são em vão. A morte faz com que nesse momento coletivo, as relações aconteçam pela primeira vez. O odor que vai aumentando faz emergir um mundo de seres que não se conhecem, mas que habitam o mesmo lugar. Cada qual preocupado, na verdade, com seu próprio mundo, com seu próprio medo, com suas próprias questões. Superfície de portas que estão sempre trancadas. De tudo que se tenta para resolver o problema do cheiro, nada de fato se concretiza.
> Os personagens vão deixando escapar suas fragilidades, diante desse fato estranho que traz à tona suas solidões eminentes.
> Apenas uma noite para cada um abrir aos poucos sua porta, e deixar que seus mundos também se espalhem.
> Vidas que esperavam uma ocasião que fosse, para ir dilatando as faltas, os desejos, os equívocos... Razões quaisquer para escancarar suas portas, memórias, aflições que os fazem se agregar em forma de cidade.
> O encontro é difícil. Impressões vão sendo deixadas aos poucos. Pedaços vão ficando em cada canto.
> A gente precisa ouvir o que os outros insistem tanto em não dizer.
> E em meio ao noturno, a uma chuva que aprisiona e a uma luz que nunca volta vão ficando pequenos abraços, discursos aos pedaços, palavras soltas como se fossem livres, e as urgências que nos apequenam sempre.
> Uma reflexão sobre a morte, a partir da vida que pulsa em tantas portas. (AGUIAR *et al.*, 2007)

Plasticamente, a montagem foi construída a partir de um cenário concretizado em seis portas simbólicas que representam os quartos (moradia, prisão, universos pessoais) das personagens, que, apesar de viverem no mesmo lugar (uma pensão ou um hotel), elas se vêem completamente sós e fragmentadas como demonstra o perfil proposto para cada personagem:

> A 610 – uma mulher que procura o rosto no meio de vestidos. Vive com uma caixinha de música e uma cama de casal à espera de que alguém bata à sua porta;
> A 611 – não aparece em cena. De sua porta, que não se abre; exala cheiro de gente morta;

> O 612 – homem que vive sozinho com sua planta. Tem preces de pequeno príncipe e dificuldade de se relacionar com as coisas, mas termina a noite no próprio planeta, aguando a planta que lhe cativa;
> O 613 – homem áspero que tem como companhia a Bíblia e cigarros. Tem o poder de desestabilizar as pessoas com os discursos prontos que sempre tem. Equilibra momentos de verdade absoluta e palavras cruzadas que o entretém. A segurança faz dele um homem excêntrico que causa antipatia nos que o rodeiam. Planta trigo dentro da sua porta.
> O 614 – homem que dorme cedo na companhia do seu relógio e do seu rádio. Tem uma grande afeição em dar ordens, mas, sozinho, não é capaz de fazer muita coisa. Trabalha numa usina que lhe pesa no corpo, mas é capaz de se conformar, tendo como distração programas de tv, revistas pornográficas e outros anestesiantes de massa.
> A 615 – mulher estrangeira que evidencia sempre uma força que não tem. É capaz de ser admirada pelos demais, mas, no menor impulso, deixa sua fragilidade falar por si. Traz a memória de toda uma geração no corpo. A idéia da morte a desestrutura sempre. Tem uma banheira dentro da sua porta.
> O Porteiro – único que não tem porta. Durante toda a peça tem ações ágeis, movimentos ativos e comentários vivos sobre tudo aquilo que acontece. Está presente em todas as cenas, ainda que recluso em seu espaço. Conhece em detalhes a vida de todos que ali vivem. (AGUIAR *et al*., 2007)

O universo e as características das personagens apresentados nos permitiu "dar vida" aos nossos questionamentos de forma espetacular, fazendo com que o processo pudesse ser construído a partir de discussões teóricas, da leitura do texto, que nos era apresentado pela equipe de dramaturgia, e das improvisações que eram discutidas e questionadas. Como resultado, observamos que muitas cenas surgiam desse exercício de experimentação, discussão e reescrita da peça. Nesse sentido, as portas se transformaram no elemento cenográfico que deu forma estética tanto ao texto escrito quanto ao espetacular e que, no palco, além de demarcarem o espaço físico de cada personagem, simbolicamente, elas cumprem com as funções de revelar o lugar de enunciação de cada personagem (universo pessoal e íntimo), propiciar o diálogo com o mundo externo e de serem utilizadas em movimentações cênicas durante os atos que

interligam a peça, sugerindo a idéia de marca ideológica, de ruptura do espaço físico e de transformação, efetivando, assim, a concretização para o nosso momento enunciador.

Outros elementos estéticos comuns dos textos espetaculares do Mayombe e que são valorizados em *Por esta porta estar fechadas, as outras tiveram que se abrir* são a trilha sonora e as partituras físicas criadas a partir das músicas. Considero que, mais uma vez, inovamos apresentando uma trilha sonora que dialoga com o texto dramático e com o universo privado de cada personagem. As memórias pessoal e coletiva são também colocadas em cena a partir da música, revelando, por um lado, as angústias das personagens e resgatando memórias pessoais relacionadas com a infância, a ditadura, a fuga, a morte, a solidão e o jogo pela sobrevivência em uma sociedade que indiretamente sufoca as personagens. Por outro lado, foram criadas partituras físicas a partir de canções que visam a possibilitar uma interligação entre os três atos do texto. Nessas partituras os atores repetem gestos cotidianos e extracotidianos que revelam pequenas características pessoais, psicológicas e até mesmo ideológicas das personagens. Neste sentido, a trilha sonora e as partituras físicas não funcionam apenas como uma ferramenta cênica, mas sim como linguagens que integram o texto espetacular.

Prestes da estréia de nosso novo trabalho, o que posso afirmar é que o resultado alcançado sem dúvida dialoga com as preocupações de cada integrante do Mayombe. Devo ressalvar que, assim como Pavis, considero que o texto é apenas um dos integrantes da proposta espetacular, sendo a sua concretização cênica o resultado de meses trabalho. Neste sentido, nossa montagem, hoje, se mostra como "um pequeno ser sorridente ou aflito, isto é, um espetáculo mais ou menos pronto, mais ou menos compreensível, no qual o texto não é senão um dos sistemas cênicos, junto dos atores, do espaço, do ritmo temporal" (PAVIS, 1998, p. 87), o que corrobora a assertiva de que caberá ao público o processo final de concretização de nossa leitura espetacular, preenchendo, a partir de seu horizonte de expectativas, as possíveis lacunas, fragmentações e interstícios deixados para a recepção.

Segundo Paul Ricoeur (2004, p. 108), "armazenaram-se nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que exigem cura." Essas "feridas simbólicas" que nos acossam enquanto grupo e como sujeitos sociais, de alguma maneira, fazem parte das montagens realizadas pelo Mayombe desde sua criação em 2005, pois acredito que esses temas – a memória, a história, a política, a interculturalidade

– têm a ver, por um lado, com profundas descontinuidades e formas de rupturas que estamos acostumados a encontrar em nossa sociedade contemporânea, reconhecida por muitos como pós-moderna, e, por outro, com continuidades culturais entre o passado e o presente histórico; utopia geradora do homem moderno e, portanto, minha: fazer dialogar o passado não dito, não representado, com o presente visando assim uma possibilidade de mudança.

Referências

AGUIAR, Fabiane; AMORIM, Fabiane; PEREIRA, Júnia; RODRIGUES, Eder. *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*. 2007 (não publicado)

ALEXANDRE, Marcos; ROJO, Sara. *Por um Reino de Patricia Zangaro – texto, pesquisa e prática teatral*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2000.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego I – Los nacimientos.* Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

PAVIS. Patrice. *Teatro contemporáneo*: imágenes y voces. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.

PROGRAMA do espectáculo *Fluxo Invertido*. 1997.

PROGRAMA do espectáculo *Nossosnuestrosmitos – Primeiro Estudo*. 2002.

PROGRAMA do espetáculo *Saga Real*. 1997.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Trad. Mria Aparecida da Nóbrega. 5. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. Ilustrações de Carybé. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

ZANGARO, Patricia. Entrevista concedida en Buenos Aires, 1999.

A FALE/UFMG na formação de leitores e de políticas públicas de inclusão cultural

Maria Antonieta Pereira
UFMG

Uma das mais importantes abordagens da questão da leitura nasceu no Brasil, a partir do conceito de alfabetização criado por Paulo Freire. Nessa proposta, o processo educacional é visto como prática de liberdade e como instância de democratização da cultura. Segundo a conhecida tese do autor – "a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele"[1] – a palavra funciona como um *espaço de mediação* entre o sujeito que lê e o mundo que é lido. Ou seja, a palavra escrita constitui um *mecanismo relacional* que permite intercâmbios recursivos entre sujeito e objeto do conhecimento. Assim considerado, o processo de aquisição da leitura (e da escrita) pode ser entendido como um movimento em rede, cujos componentes ultrapassam a dualidade leitor/texto para vivenciar um sistema complexo, no qual leitor/texto/mundo são igualmente sujeitos e objetos do processo.[2] Hoje, a alfabetização tem sido compreendida como um importante momento de um processo de letramento cuja continuidade solicita uma *ecologia de saberes*[3] e, portanto, a possibilidade de articulações em rede de métodos, técnicas, eventos, investigadores e aprendizes.

Trabalhando com um conceito de leitura amplo, cujas premissas estão não só em Paulo Freire ou estudiosos do tema, mas também nas *teorias de rede* propostas, direta ou indiretamente, por pensadores como Pierre Lèvy, Michel Serres, Jacques Derrida, Giles Deleuze, Félix Guattari, Jean-François Lyotard e Michel Foucault, o mundo contemporâneo vem

---

[1] FREIRE, 1985. p. 22.

[2] Consideramos, nesse caso, o modelo fornecido pelo *princípio da incerteza* de Heisenberg, que mostra como o sujeito cognoscente interfere nos resultados das pesquisas realizadas em estruturas subatômicas. Deslocado para outros contextos, esse princípio contribui para se entender os lugares de sujeito e objeto do conhecimento, em sua mútua (des)construção.

[3] BOAVENTURA, 2004. p.76.

desenvolvendo teorias e metodologias que questionam os modelos duais e excludentes de construção do saber. A desconstrução empreendida por Derrida talvez seja uma das formas mais interessantes dessa produção porque oferece possibilidades de se repensar experiências e memórias, questionando as rupturas cabais da modernidade e, por isso, favorecendo as possibilidades de articulação em rede de metodologias, perspectivas e saberes diversos.

Pensar a leitura como operações em rede é valorizar as leituras específicas de cada disciplina (movimento vertical, aprofundamento do saber, formação do especialista) e também considerar que é necessário ultrapassar as fronteiras disciplinares (movimento horizontal, ampliação do saber, formação do generalista) para se construir espaços compartilhados que respondam às necessidades de uma rearticulação dos saberes, especialmente quando se buscam formas de construir uma globalização de perfil contra-hegemônico. O *caráter relacional* dessa nova pedagogia gera modelos transdisciplinares – complexos, multimodais, fractais, heterogêneos, metamórficos – adequados ao mundo da revolução tecnológica em curso e ao pensamento em rede que se delineia nas novas áreas do conhecimento (bioinformática, mudanças climáticas, ciência computacional, nanociência, investigações em ciência educacional). O modelo hipertextual permite articular os saberes em vários níveis de complexidade – poderíamos falar de alfabetizações e letramentos em diversas áreas do saber – e situações hierárquicas (leituras disciplinares, técnicas), mas também garante a mobilidade dos centros dos discursos (novas taxonomias, novos campos de conhecimento) e, sobretudo, estimula a conectividade de nós e redes estimulando a formação de *clusters* e *hubs*.[4]

Se é verdade que as aprendizagens são construídas de forma relacional e reticular, tais processos podem sofrer interrupções, retrocessos, saltos, descontinuidades, acúmulos quantitativos geradores de mudanças qualitativas. Numa visão do educando como um sujeito em estado de interação consigo mesmo e com o mundo, qualquer dado individual – faixa etária, por exemplo – repercute na aprendizagem, pois entra em colisão ou cooperação com traços psíquicos, culturais, lingüísticos etc. O exame dos mecanismos acionados pelo aprendiz envolve distintas áreas do conhecimento as quais precisam ser investigadas de forma disciplinar (em suas especificidades) e transdisciplinar (em suas inter-relações).

---

[4] DENNING, 2004.

Além disso, hoje não se pode ler (ou se ensinar a ler) como se ainda estivéssemos na época em que o texto impresso (jornais, folhetins) era a grande mídia. Por outro lado, também não se pode ignorar que a revolução da informática só é possível porque utiliza as bases construídas pela sociedade da escrita, já que o texto permanece sendo instrumento indispensável para a geração e o armazenamento dos mais variados conhecimentos. No caso específico do Brasil, uma das mais importantes discussões das áreas de Literatura e Educação talvez possa ser resumida na seguinte pergunta: que valores, atitudes, habilidades e competências de leitura precisam ser formados hoje? Se o texto impresso se encontra mergulhado numa sociedade hipermidiática, é preciso considerar que sua leitura sofre drásticas mutações num contexto cada vez mais atravessado pelas experiências audiovisuais. As diferentes telas do cotidiano (cinema, televisão, computador, celular) instruem as crianças muito antes de elas decifrarem as relações entre sons e letras. Essa "alfabetização" audiovisual e midiática não só contribui para a construção do processo de alfabetização propriamente dito, mas também define aspectos cada vez mais relevantes desse percurso, na medida em que fornece modelos, gostos, valores, informações. Contrariando o prognóstico de alguns – que viam na revolução da informática o fim do livro e dos leitores – vivemos hoje uma espécie de renascimento do ato de ler: nunca se leu ou se escreveu tanto quanto agora, a partir das telas dos computadores. Nesse contexto, não se pode desenvolver habilidades e competências de leitura estabelecendo relações de exclusividade entre aprendiz/texto impresso, já que toda essa dinâmica está circunstanciada por ampla revolução tecnológica. Mais do que nunca, a letra é uma imagem. Imagem que pulsa, brilha, move-se, desaparece e ressuscita no espaço das telas. Uma conseqüência disso, no Brasil e no mundo, é o surgimento de novos gêneros (vídeopoema, conto em vídeo, videoclipe, poema interativo na *web*) cuja hibridez mostra a forte interação de literatura, ciência e tecnologia. Para os autores dedicados ao tema – Chartier, Machado, Lévy e Parente, dentre outros –,[5] o fato de os impressos e as telas conviverem no mesmo tempo/espaço cultural faz com que eles se constituam mutuamente.

Na atualidade, sabemos que as condições de produção da leitura também estão profundamente vinculadas à crise dos paradigmas

[5] CHARTIER, 1999; MACHADO, 1988; MACHADO, 1996; MACHADO, 2000; LÉVY, 1999; PARENTE, 1993.

da produção do conhecimento. Sendo, em grande parte, fruto da própria revolução tecnológica, essa crise gera as novas condições em que se processa o saber (formas de acesso, produção, armazenagem e instâncias de legitimação). As novas tecnologias intelectuais – tipos de raciocínio, experiências de imersão e simulação, desenvolvimento de inteligências coletivas nos diversos grupos humanos, aparecimento de novas subjetividades (reivindicadas pelas minorias, por exemplo) e experimentos em inteligência animal e artificial – mostram a complexidade do ato de ler e os desafios colocados para a formação de leitores. No caso do Brasil que, além de estar inserido no mundo globalizado também desenvolve uma tradição audiovisual própria, é importante investigar se os altos índices de cultura televisiva poderão contribuir para avançar na superação do analfabetismo e dos baixos níveis de leitura que ainda nos afetam.

As intervenções em escolas e comunidades e os debates realizados pelo Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão *A tela e o texto* (FALE/UFMG) respondem afirmativamente a essa questão. Tendo como principal propósito ampliar e aprofundar os níveis de leitura dos brasileiros, especialmente dos educadores, o Programa busca associar os recursos de hipermídia ao texto impresso. Para tanto, parte do pressuposto de que o país se beneficia de uma cultura marcada pela extraordinária revolução da informática, que transformou a Terra num espaço global e virtual, mas considera que esse panorama só se define localmente de forma tão intensa porque conta com a forte cultura televisiva do Brasil e com a tradição cinematográfica da população de Belo Horizonte, cujo resultado mais palpável pode ser verificado nas experimentações poéticas de jovens escritores e cineastas mineiros.

Considerando que a formação de leitores é uma tarefa urgente e complexa, o Programa A *tela e o texto* tem estimulado, por meio de uma infinidade de projetos, um processo de letramento literário que explora inesperadas vias de produção e recepção de textos ficcionais, todas elas regidas pelas formas interativas da *imersão* e da *simulação*, como os poemas na *web*, *e-books* e *blogs*.[6] Da mesma forma, as dezenas de pesquisas já concluídas pelo Programa revelaram que a Literatura Brasileira desenvolveu um curioso trajeto no sentido de continuar desempenhando o papel de discurso estruturante da nacionalidade, tal

[6] Reflexões e *links* sobre esses temas podem ser encontrados em profusão em *sites* da Internet (v. referências bibliográficas).

como o vinha fazendo desde o Romantismo,[7] mas agora associando-se à arte produzida nos meios audiovisuais. O cinema e a televisão do Brasil são responsáveis por uma vigorosa difusão da literatura nacional, vinculando a cultura européia hegemônica (escrita, letrada) às culturas indígenas e africanas (ágrafas, audiovisuais), para atender à estruturação performática da nação. Grande parte dos relatos televisivos (telenovelas, minisséries, seriados) e das películas nacionais têm como base o cânone literário nacional.[8]

Em Belo Horizonte, desde a segunda metade do século XX, desenvolveu-se uma refinada cultura literária, jornalística e crítica fortemente associada ao cinema, cujos principais efeitos podem ser encontrados em textos de Murilo Rubião, Autran Dourado, Francisco Iglesias, Theotônio dos Santos, Silviano Santiago, Ivan Ângelo, Affonso Romano de Sant'Anna e Argemiro Ferreira. Sendo profundamente marcada pela estética cinematográfica, a obra literária e crítica dessa geração não só correspondeu à realidade dos leitores daquela época mas também intensificou as mútuas apropriações entre cultura de massa (cinema) e cultura letrada (literatura, críticas literária e cinematográfica).[9]

Atualmente, a literatura de grandes autores mineiros como Luiz Vilela, Murilo Rubião e Guimarães Rosa está sendo difundida por meio de curtas-metragens de Rafael Conde, Helvécio Marins, Cláudio de Oliveira, Fernando Rabelo e Marily da Cunha Bezerra.[10] No âmbito nacional, surgiu também um novo gênero poético, o vídeo-poema, experimentado por *videomakers* como Joel Pizzini, Aggêo Simões e

---

[7] ARANTES, 2000. p. 352.

[8] Essa questão foi estudada em detalhes na Tese de Doutorado "Espaços contemporâneos de consagração e disseminação da Literatura Brasileira", de Leni Nobre de Oliveira (FALE/UFMG/2006). Articulando dados de uma vasta pesquisa de campo à reflexão teórica contemporânea, esse trabalho verificou, por exemplo, que o modelo de nossas telenovelas é o cânone literário brasileiro do século XIX.

[9] Sobre esse tópico, v. SANTIAGO, 2001. p. 71-90.

[10] Referimo-nos aos contos: a) *Françoise* e *Rua da amargura*, de Luiz Vilela, e *O ex-mágico da taberna minhota*, de Murilo Rubião, transformados em curtas por Rafael Conde; b) *Dois homens*, de Luiz Vilela, tornado um curta homônimo por Helvécio Marins Jr.; c) *O bloqueio*, de Murilo Rubião, transformado em animação por Cláudio de Oliveira e Fernando Rabelo; d) *Rio De-Janeiro, Minas*, que é uma adaptação de trechos de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Álvaro Andrade,[11] cujo grande expoente se encontra na obra de Arnaldo Antunes.[12] A tecnologia do vídeo permitiu, além disso, o desenvolvimento de um gênero híbrido como o *videoclipe* que, reunindo poesia, música e imagem,[13] reorganizou nossa percepção a respeito da produção poética do novo milênio.

Nesse contexto, o Programa *A tela e o texto* desenvolveu novas estratégias de abordagem do texto literário em que prioriza a construção de uma rede conceitual que aborde os recursos motores, lingüísticos, neurológicos e culturais empregados na leitura de telas e textos. Partindo de seus diversos projetos de extensão universitária, em que atuou na formação de leitores, trabalhando com um público-alvo definido mas diversificado (professores, estudantes, líderes comunitários, agentes culturais, artesãos, artistas, agentes sociais e produtores culturais), o Programa busca examinar os pontos de confluência e divergência entre as competências e habilidades necessárias para a leitura de telas e textos.

Nessa trajetória, são desenvolvidos vários projetos que buscam facilitar o acesso da população pobre aos bens culturais da atualidade. Concretamente, os participantes do Programa atuam na construção e na assessoria de Bibliotecas Comunitárias, na publicação de livros de Literatura Brasileira a baixo custo (selo editorial da FALE/UFMG), na edição da revista eletrônica *txt – leituras transdisciplinares de telas e textos* (ISSN 1809-8150) em que se discute a formação de leitores, além de realizar mostras de cinema mineiro, amazônico e argentino e oferecer cursos e contações de história (Programa *Lá vem história*, da Rádio UFMG) que buscam a formação de leitores de telas e textos. Em termos de ineditismo e popularidade, o projeto mais importante do Programa é o *Leitura para todos* que disponibiliza textos breves da Literatura Brasileira para os usuários de ônibus de Belo Horizonte, em parceria com a BHTRANS, órgão da Prefeitura Municipal. Muitos dos projetos acima indicados são desenvolvidos, de forma direta ou indireta,

---

[11] Alguns desses videopoemas são *Caramujo-flor* e *O enigma de um dia*, de Joel Pizzini, e *Nome*, de Arnaldo Antunes. Sobre outros videopoemas, cf. FRAGA, www.letras.ufmg.br/ atelaeotexto.

[12] GONZAGA E SILVA. In: www.letras.ufmg.br/ atelaeotexto.

[13] No texto "Ver a música, ouvir a imagem: a arte do videoclipe", de Thayse Leal Lima, são analisadas algumas dessas produções como *Amor, I love you*, de Cláudio Torre e J. H. Fonseca, *Fora da ordem*, de Caetano Veloso, e *Livros*, de Monique Gardenberg. Cf. LIMA. www.letras.ufmg.br/ atelaeotexto.

em franco diálogo e produtiva parceria com os poderes públicos em suas diversas instâncias. Desde os financiamentos proporcionados pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura e pelo Fundo Municipal de Cultura até os trabalhos voluntários de alunos e professores da FALE/UFMG no Hospital das Clínicas/UFMG, nos Centros de Apoio Comunitário e nos Centros Culturais da Prefeitura de Belo Horizonte ou em Bibliotecas Comunitárias de Pedro Leopoldo, Lagoa Santa e Belo Horizonte, temos contribuído para colocar as descobertas acadêmicas a serviço de modificações efetivas da sociedade brasileira. Isso ocorreu de tal forma que, atualmente, as ações de ensino e extensão do Programa têm sido a fonte geradora de suas pesquisas, em nível de Iniciação Científica e Pós-Graduação. Sendo construídas ao longo de 10 anos de existência, essas estratégias de formação de leitores contemporâneos também contribuem para a elaboração e a realização de políticas públicas de leitura.

Nesse contexto, todas as atividades do Programa já ultrapassaram há muito tempo os territórios da universidade e da cidade[14]. Em 2006, a Prefeitura Municipal de Contagem convidou-nos a desenvolver algumas dessas estratégias de leitura como políticas de governo, as quais foram planejadas e implementadas ao longo do ano. Perante a exclusão da cultura letrada vivida pela população trabalhadora da cidade, nossos experimentos de leitura tomaram formas inesperadas. As discussões sobre a formação de leitores deslocaram-se do espaço acadêmico para o debate ampliado e riquíssimo das comissões paritárias de moradores e funcionários públicos, das secretarias de governo e das agendas culturais do Município. Nossas propostas de cursos de capacitação de formadores de leitores, que antes atendiam a comunidades localizadas, puderam ser pensadas num espaço qualitativa e quantitativamente mais amplo (eventos, escolas, bibliotecas, bairros, igrejas e associações diversas). Os projetos de bibliotecas comunitárias e livros de baixo custo puderam ser discutidos e implementados em novas direções, atendendo às características de tradições locais e às reivindicações de minorias.

Tendo como principio básico a democratização da cultura, a formação de leitores no município de Contagem gerou uma forte

[14] O projeto *Leitura para todos*, desenvolvido nos ônibus de Belo Horizonte, expandiu-se para Contagem, Diamantina e Recife, tendo perspectiva de seu início também em Vitória. Divulgado amplamente pela mídia nacional, o projeto conta com amplo apoio da população da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

descentralização da oferta de produtos culturais. Para se ter uma idéia da potência dessa proposta, no início de 2006, a Coordenadoria de Cultura oferecia cursos, oficinas e eventos para um público restrito, em dois espaços culturais do centro da cidade. No segundo semestre de 2006, ela passou a oferecer dezenas de atividades, em 13 espaços culturais do Município, envolvendo todas as Regionais e atendendo a centenas de pessoas, dados indicativos do que se pode realizar a longo prazo. Um dos dados mais importantes desse tipo de política pública são as possibilidades que ela cria, no sentido de implementar a formação e a atualização dos profissionais dedicados ao livro. Os professores, bibliotecários, agentes culturais e sociais, gestores públicos, artistas e demais atores das áreas de leitura, artes, educação e cultura podem ser estimulados a se colocarem em constante situação de estudo, debate, execução, avaliação e compartilhamento de dados.

Num país como o Brasil, em que os índices de analfabetismo e letramento literário ainda são muito baixos, a universidade pode funcionar como um parceiro fundamental de governos e instituições públicas interessadas na solução desses problemas. Em termos de leitura, quase tudo ainda está por se fazer e nem sempre as oportunidades de trabalho conjunto são freqüentes e os diálogos, possíveis. Entretanto, se quisermos promover mudanças efetivas no cenário nacional, é preciso mais do que nunca estimular a leitura crítica do texto e do mundo. A formação de leitores – ou a inserção de vastas camadas da população no espaço da cultura letrada – ultrapassa a simples questão de constituir um direito do cidadão contemporâneo. Na medida em que interfere em todos os níveis, domínios e aparatos simbólicos da população, a leitura altera sua própria auto-estima, sua noção de pertencimento a grupos locais e nacionais, sua visão sobre o mundo e sobre sua existência nesse mundo. As políticas públicas de leitura podem realizar profundas modificações nas formas de viver, de pensar e de construir projetos de nação. Que os espaços de pesquisa, ensino e extensão da universidade brasileira se transformem, cada vez mais, em laboratórios desse tipo de iniciativa!

Referências

ARANTES, P. In: NOBRE, M. (Org.). *Conversas com filósofos brasileiros.* São Paulo: Ed.34, 2000.

CHARTIER, R. *A aventura do livro:* do leitor ao navegador. São Paulo: UNESP, 1999.

DENNING, Peter J. Network laws. *Communications of the ACM*, v. 47, n. 11, nov. 2004.

FRAGA, Adriana Alberto. Imagem, performance e texto na videopoesia. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaeotexto/pesquisasrealizadas.htm>.

FREIRE, P. *A importância do ato de ler* – em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1985. p. 22.

GONZAGA E SILVA, Vívien. Arnaldo Antunes: uma poética de agora. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaeotexto/pesquisasrealizadas.htm>.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* Trad. Carlos I. da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

LIMA, Thayse Leal Lima. Ver a música, ouvir a imagem: a arte do videoclipe. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaeotexto/pesquisasrealizadas.htm>.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério.* São Paulo: Senac, 2000.

OLIVEIRA, Leni Nobre. *Espaços contemporâneos de consagração e disseminação da Literatura Brasileira*. 2006. Tese (Doutorado) – FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2006.

PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina* – a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS)

SANTIAGO, Silviano. Literatura no CEC e arredores. In: COUTINHO, Mário Alves *et al* (Org.). *Presença do CEC* – 50 anos de cinema em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

SANTOS, Boaventura de S. *A universidade no século XXI* – para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade. São Paulo: Cortez, 2004. p. 45-46.

Sites

www.dominiopublico.gov.br

www.desvirtual.com/thebook/portugues/

http://jaguadarte.zip.net/

http://www.ebookcult.com.br/acervo/livros

Huxley revisitado: o arquétipo da sombra em *Brave New World* e *Island*

Maria de Fátima de Castro Bessa
UFMG

Quando voltamos nosso olhar para o inconsciente, temos contato com o primeiro arquétipo do processo de individuação, que Jung chamou de sombra e que incorpora todas as características que temos dificuldade em reconhecer em nós mesmos. A sombra é, segundo Jung, "inferior, primitiva, mal adaptada e estranha, não completamente má. Contém mesmo qualidades infantis e primitivas que poderiam de alguma forma vitalizar e embelezar a existência humana, não fosse pelas convenções" (JUNG, 1983, p. 90).[1] Ao comparar o arquétipo da sombra com alguns personagens de *Brave New World* e de *Island* de Aldous Huxley, é possível identificar semelhanças entre personagens e arquétipo bem como discutir as questões mais típicas que este colocam em relação à sombra bem como a forma como pessoas e sociedades lidam com essas questões.

A sombra, arquétipo que aparece durante o que Jung chama de processo de individuação, representa as tendências reprimidas que o ego não pode ou não deve expressar, isto é, as características que, apesar de não serem totalmente más, são difíceis e problemáticas de se lidar. São exatamente aquelas características que temos dificuldade em reconhecer em nós mesmos e que temos tanta dificuldade em trazer à consciência. Nesse caso, em vez de lidar diretamente com essas qualidades que causam tanto desconforto, frequentemente as projetamos sobre outras pessoas. Durante o processo de individuação, é o ego, a instância da nossa personalidade que nos permite ter consciência de quem somos, que tem que lidar com esse material, e a decisão de como fazê-lo não é sempre consciente. Como diz Jung, as qualidades inferiores que constituem a sombra têm "uma natureza emocional, uma certa autonomia," e essa carga emocional não é "uma atividade do indivíduo, mas é algo que lhe acontece" (JUNG, 1980, p. 8-9). Esse material exerce uma grande pressão sobre o ego, sobre a consciência, e não é possível determinar de

[1] A tradução dessa citação bem como de todas as outras é minha.

antemão até que ponto o ego conseguirá lidar com a sombra, pois isso depende do tipo de questão específica que está sendo colocada.

Algumas características da sobra são mais facilmente assimiladas pela consciência, especialmente as que se relacionam com um conteúdo pessoal e que não apresentam para o ego questões que ele percebe como ameaçadoras. Existem, entretanto, outros elementos que "oferecem uma resistência mais obstinada a qualquer controle moral e que são quase impossíveis de se influenciar [...] normalmente ligados a projeções" (JUNG, 1980, p. 9). Nesse caso, a deficiência moral não é mais reconhecida em nós mesmos, mas sim percebida como uma característica de outra pessoa, isto é, projetamos a sombra sobre outra pessoa e praticamente não nos damos conta dessa projeção. Como diz Jung, o reconhecimento desse tipo de projeção "é uma façanha moral extraordinária" (1980, p. 9), e discernimento e boa vontade oferecem apenas uma ajuda limitada, pois é a estatura ética e moral do indivíduo que está em jogo. Além disso, apesar de a sombra ser um arquétipo relacionado com a vida pessoal do indivíduo e não necessariamente com a experiência coletiva, a sua presença pode ter conseqüências importantes para o grupo social. Como as sociedades são constituídas de indivíduos, se o grupo social compartilha de uma sombra e a projeta sobre outro grupo, pode ser praticamente impossível, por exemplo, chegar a um acordo de paz quando o rosto que o grupo vê do outro lado da cerca é o seu próprio rosto distorcido, e são seus próprios vícios desconhecidos que seus membros odeiam nas outras pessoas. Pode ser difícil até mesmo aceitar a necessidade de qualquer tipo de entendimento com o grupo rejeitado quando as qualidades instintivas e primitivas que são vistas nele são exatamente aquelas cuja existência as pessoas do outro grupo rejeitam em si mesmas.

Já é possível compreender a que tipo de façanha moral Jung se refere quando fala da dificuldade de se lidar com a sombra. Na verdade, esse arquétipo coloca dois tipos de questões éticas bastante características. A primeira envolve "o reconhecimento dos aspectos negros da personalidade como atuantes e reais" (JUNG, 1980, p. 8), aqueles traços cuja existência preferimos negar. Todas as diferentes formas de se lidar com o problema ético levantado pela presença da sombra envolvem algum tipo de sofrimento e exigem muito da personalidade, mas ainda estão ligados à vida pessoal do indivíduo. O segundo tipo de tarefa, quando a sombra toma características coletivas, pode ser bem mais problemático.

A sombra compartilhada por um grupo social pode ser difícil de perceber, principalmente quando projetada sobre outra sociedade, porque o grupo se organiza para ver o seu inimigo como portador de todas as imperfeições e como merecedor de todo ódio, o que justificaria qualquer ação agressiva como defensiva. Como todo o grupo deve ter a mesma atitude em relação à sombra que está sendo projetada, a política acaba sendo desenvolvida de forma a impedir que os indivíduos se tornem conscientes dessa projeção bem como evitar que lidem com ela através do reconhecimento da existência do mal que carregam dentro de si mesmos. A capacidade do indivíduo de atingir essa consciência de que é portador de um lado negro e desconhecido é, portanto, profundamente dependente do ambiente social e cultural criado pelo grupo ao qual pertence. A tarefa ética que se coloca nesse caso bem como no caso da sombra pessoal é a luta para se tornar consciente da presença dessa sombra que exerce uma influência tão poderosa. É mesmo possível identificar aqui a presença de um tipo de círculo vicioso: se o grupo social tem menos pessoas individualizadas, isto é, pessoas que se tornaram conscientes de sua individualidade no sentido mais amplo da palavra, ele provavelmente criará condições que tornam mais difícil para as pessoas se individualizarem, o que tende a perpetuar o Estado forte e manipulador que exerce grande controle sobre seus cidadãos. Por outro lado, se as pessoas conseguem reconhecer a presença da sua própria sombra e lidar com ela, elas são provavelmente mais capazes de criar uma organização social que favorece o desenvolvimento pessoal e a auto-descoberta.

Na análise de *Brave New World* e de *Island* é possível identificar vários pontos de semelhança entre o arquétipo da sombra e alguns personagens. Além disso, a inter-relação entre a organização social e a forma como os indivíduos lidam com a sombra são também mostradas claramente em ambos romances. A cidade de Londres mostrada em *Brave New World* (HUXLEY, 1993) apresenta uma sociedade onde as pessoas são condicionadas a agir de acordo com as normas e os regulamentos estabelecidos pelos líderes políticos mesmo antes de nascer. Com a vida de todos tão bem controlada, a sombra foi tão completamente banida da mente das pessoas que elas nem se dão conta de sua existência. Todos nessa sociedade são felizes, doença e velhice foram eliminadas, cada pessoa tem um trabalho que exerce com amor e dedicação, como foi condicionada a fazer, e mesmo problemas afetivos foram suprimidos, já que todos pertencem a todos e cada um é condicionado a evitar

qualquer laço mais forte com os parceiros. Além disso, visto que é impossível garantir a felicidade apenas adaptando as condições sociais, as pessoas são incentivadas a tomar a pílula da felicidade, e partir para "o aconchegante, multicolorido e infinitamente agradável mundo do soma" (HUXLEY, 1993, p, 86). Soma é a droga que os leva a um estado de perfeita beatitude e meio grama já garante horas de nirvana. Nada deveria perturbar o perfeito equilíbrio onde todos os elementos foram planejados para garantir felicidade completa a cada pessoa. Já que a organização social visa eliminar a sombra do seio da população, a única alternativa é que essa sombra apareça projetada sobre outro grupo social. Esse grupo é o dos selvagens habitantes de Malpais.

Os selvagens visitados por Bernard e Lenina moram numa reserva, uma aldeia de índios pueblo chamada Malpais, isto é, o mau país, e esse grupo exerce o papel de sombra para os habitantes de Londres. Primeiramente, eles vivem fora do mundo civilizado, sendo vistos como primitivos e indecentes. Na aldeia, existem cachorros, moscas e pilhas de sujeira em todos os lugares, as pessoas têm doenças como oftalmia e gota, e o lugar cheira a "fumaça e gordura requentada e roupas muito usadas e mal-lavadas" (HUXLEY, 1993, p.118). A existência de um mundo tão imperfeito e pouco civilizado como Malpais permite que os habitantes de Londres vejam o seu lar como perfeitamente refinado e lhes permite ignorar que mesmo num mundo tão organizado as pessoas também cometem erros. Toda essa perfeição não eliminou completamente os desajustados, tais como Bernard, que tem o tipo físico errado para a casta a que pertence devido a um erro cometido por um técnico enquanto ele ainda estava na garrafa, e Helmoltz Watson, o gênio que não tem como usar sua inteligência da forma que gostaria. Por outro lado, Lenina Crowne, aparentemente bem adaptada, sente que gostaria de aprofundar o relacionamento com um só parceiro em vez de ter novos parceiros todo o tempo. A imperfeição só é reconhecida do outro lado da cerca e quando ela é trazida para Londres, precisa ser destruída. Isso é o que acontece com John Savage, o habitante de Malpais que Bernard traz consigo para Londres.

John Savage se torna rapidamente um grande sucesso entre os amigos de Bernard, mas sua adaptação ao novo mundo é impossível. Não consegue compreender a atitude displicente das pessoas com relação à morte, não aceita a necessidade que têm de tomar o soma cada vez que têm o menor problema e se recusa a ter sua vida completamente planejada em seus mínimos detalhes por outras pessoas. Os valores que trouxe de

Malpais o fazem ansiar por Deus e por poesia, desejar a experiência do perigo, da liberdade, da bondade e do pecado – em suma, ele exige "o direito de ser infeliz" (HUXLEY, 1993, p. 237) e ter tudo foi eliminado da sociedade civilizada há muito tempo. Esse desajuste social é uma característica que John Savage tem em comum com a sombra e o tipo de questão com que ele se preocupa é típico desse arquétipo. John, entretanto, não pé uma sombra perfeita, já que ele também é o centro de um certo tipo de consciência em relação à realidade que observa em Londres, o que lhe confere a tarefa de se tornar uma pessoa individualizada no meio da multidão homogeneizada e condicionada. John é ao mesmo tempo um personagem com função de ego e de sombra, pois é ele que traz a sombra para o meio dessa Londres de forma que esse arquétipo não seja mais completamente projetado para fora da sociedade. Sua outra missão, entretanto, é harmonizar os aspectos de luz e de sombra dentro de si mesmo, tarefa que ele, entretanto, não é capaz de realizar completamente.

Em *Island* (HUXLEY, 1976) também é possível identificar os dois aspectos do arquétipo da sombra, tanto a sombra projetada sobre um outro grupo social como um personagem que tem características em comum com o arquétipo. Pala é a boa ilha, socialmente organizada para garantir a cada habitante a oportunidade de se tornar um ser humano perfeitamente individualizado. Educação, medicina, trabalho, relações sociais, religião, cada elemento é utilizado para que toda pessoa tome consciência dos aspectos luminosos e sombrios da sua natureza e possa lidar com eles de forma significativa e madura. Pala seria um lugar perfeitamente feliz se não fosse pelo triste fato de que, de acordo com Jung, "a verdadeira vida do homem consiste de um complexo de opostos inexoráveis – dia e noite, nascimento e morte, felicidade e miséria, bem e mal" (JUNG; VON FRANZ, 1968, p. 75). Em Pala, os aspectos negativos da vida são parcialmente projetados.

A projeção mais importante é sobre Rendang, o país pequeno e pobre localizado no continente, do outro lado do estreito que o separa de Pala, o que indica que para alcançá-lo é preciso atravessar as águas do inconsciente. Rendang simboliza o mal, sendo governado por um ditador que está interessado em explorar seu povo para sua própria glória bem como em expandir seu poder conquistando Pala. Inicialmente, esse país dá a impressão de ser a sede do mal por excelência, mas a verdade é que os palaneses vêm todo o mundo como mau e sombrio. Eles acreditam que é virtualmente impossível tornar-se completamente individualizado,

isto é, um indivíduo que está em paz consigo mesmo, num mundo onde você é incentivado a ver tudo e todos de forma limitada e preconceituosa, onde não é possível desenvolver a sua capacidade intelectual e a sua compaixão de forma plena, onde a educação não o ajuda a lidar com as suas características físicas geneticamente herdadas de forma a facilitar a sua vida, e que, finalmente, não lhe fornece meios para ajudá-lo a atingir o estado de iluminação religiosa. É um mundo escuro que os palaneses vêm lá fora, e esse mundo sombrio está tentando se estabelecer em Pala. Pode-se dizer a favor dos palaneses, entretanto, que nem toda a sombra é mantida fora da ilha, mas que eles permitem sua presença dentro da ilha, aceitando o fato de que a sombra existe, não pode ser negada e nem completamente eliminada. Essa sombra é personificada por dois personagens, Abdul Pierre Bahu e Will Farnaby.

O personagem mais completamente identificado com o arquétipo da sombra é Bahu, o embaixador de Rendang que está em Pala para ajudar a Rani, mãe do herdeiro do trono de Pala, a fechar um negócio com uma das companhias multinacionais interessadas em explorar o petróleo em Pala. Além disso, ele também pretende auxiliar seu chefe, o Coronel Dipa, ditador de Rendang, a assumir o controle da ilha. Bahu é descrito como "um homem alto, usando um terno cinza-prata de Dracon" (HUXLEY, 1976, p. 53), descrição que dá a impressão de que não gosta de estar em evidência. Mas Bahu é um homem que busca o poder. Ele compreende muito bem o que foi conseguido em Pala no sentido de dar às pessoas uma chance real de serem felizes, e no entanto ele conspira para destruir essa felicidade. Em sua opinião, Pala é "uma pequena ilha completamente rodeada por dois bilhões e novecentos milhões de casos psiquiátricos" (p. 78). Por essa razão, não é correto que seus habitantes sejam livres e felizes, porque a "[o]stentação da sua bem-aventurança no meio de tanto sofrimento – isso é puro hubris, é uma afronta deliberada ao resto da humanidade. É até mesmo um tipo de afronta a Deus" (HUXLEY, 1976, p. 67). Como Will Farnaby não tem nenhuma dificuldade em perceber, por trás do seu monóculo, por trás da "máscara de Savonarola, por trás do palavreado formal do embaixador está o corretor levantino em busca da sua comissão, o pequeno oficial negociando a sua gratificação" (HUXLEY, 1976, p. 70). Bahu está, portanto, preparado para cooperar com as companhias estrangeiras em troca de uma propina.

Abdul Pierre Bahu é o personagem de *Island* que tem mais características em comum com o arquétipo da sombra. Aristocrático

e inteligente, poderoso e cínico, está interessado em tirar proveito de todas as situações para aumentar seu poder e em desfrutar do prazer de impor sua vontade ao outros. Como personagem arquetípico, Bahu é o irmão sombrio de Will Farnaby e tem com ele vários pontos em comum. Ambos são inteligentes, cultos e têm uma vasta experiência de mundo, Will como repórter que visitou vários países e Bahu, cujo nome é Pierre "*car as mère est parisienne*" (HUXLEY, 1976, p. 54), aprendeu inglês em New York. Quando se encontram pela primeira vez, Bahu e Will são céticos a respeito do ser humano e ambos têm pouca esperança de que o mundo possa ser consertado para poder oferecer às pessoas condições de ter uma vida decente. Ambos estão prontos para vender sua alma em troca do que consideram uma soma razoável que lhes proporcionará aquilo que mais desejam: para Bahu, mais poder, e para Farnaby, um ano de liberdade apenas "por ajudar Joe Aldehyde a colocar suas mãos em Pala" (HUXLEY, 1976, p. 70). A consciência de Bahu está à venda por vinte mil libras, dez vezes o que Will está cobrando pela sua. Bahu se parece com uma máscara distorcida de Will Farnaby, representando seu lado mais negro, mais cheio de desdém, e seu cinismo prosaico e blasé oferece um contraponto ao ceticismo apreensivo de Will.

A forte ligação entre o personagem que exerce o papel de ego e o que faz o papel de sombra é típica dos próprios arquétipos. Joseph Henderson diz que ego e sombra, "apesar de separados, estão inextricavelmente ligados" (1968, p. 110). A sombra apresenta as características que o ego se recusa a reconhecer em si mesmo, ou porque elas são primitivas ou apenas parcialmente desenvolvidas e, ou porque elas desafiam a ética que a pessoa conscientemente aceita, mas inconscientemente rejeita. O ego tem, portanto, a tarefa de lidar com esse lado pouco desenvolvido, o que exige uma grande força de vontade. As soluções mais tentadoras para esse problema são de simplesmente ignorar esse lado sombrio ou de encontrar um bode expiatório. No processo de individuação, entretanto, é necessário que o ego rejeite ambas para que possa se tornar mais forte e mais sábio. A convivência com esse irmão sombrio dentro da nossa própria casa é uma tarefa para toda a vida, mas ela pode ter seu lado positivo afinal. Tanto em *Brave New World* como em *Island*, é possível identificar essa ligação entre o ego e a sombra, e apesar de o aspecto positivo dessa ligação não ser mostrado claramente em nenhum dos romances, *Island* faz alusão a ele. A tolerância, ao menos parcial, da presença da sombra entre seus habitantes indica que a sombra

não foi completamente projetada sobre o mundo mau lá fora, o que abre a possibilidade de integração desse arquétipo.

O confronto com o mal é um passo fundamental no processo de individuação, e isso pode ser uma experiência devastadora, como um evento de quase-morte pois, como diz Whitmont, "aponta para além do significado pessoal da existência" (WHITMONT, 1978, p. 164) e em direção a um objetivo mais profundo e abrangente, que é a integração do arquétipo do self. Essa é, na verdade, a segunda conseqüência da resistência apresentada pelo ego face à pressão exercida pela sombra. Esse arquétipo é "a porta para a nossa individualidade," oferecendo-nos "uma primeira visão do lado inconsciente da nossa personalidade" (WHITMONT, 1978, p. 164), preparando o ego para os estágios posteriores do processo de auto-conhecimento. Jung entende que nem o bem e nem o mal podem predominar no mundo ou na mente humana e insiste na necessidade de as pessoas lidarem com o mal que trazem em si "porque é preciso haver pessoas que não projetem" (JUNG, 1995, p. 77). A sombra coletiva tem uma enorme importância porque, a não ser que seja examinada e questionada, será projetada sobre outro grupo social. Se Jung estiver certo, não devemos esperar que a sociedade se responsabilize pela nossa consciência moral, porque somos nós individualmente que, em última análise, deveremos ser responsáveis por essa sombra que carregamos dentro de nós. Jung diz que "a angústia e o sofrimento que o futuro nos reserva não serão causados nem por ataques de animais selvagens nem por epidemias mundiais, mas pura e simplesmente pelas alterações psíquicas do homem" (JUNG, 1958, p. 97). Cada um de nós deve lidar com o mal que carrega em si para que a sociedade não se torne o seu retrato sombrio. A escolha está em nossas mãos.

Referências

HENDERSON, Joseph L. Ancient Myths and Modern Man. In: JUNG, C. G.; VON FRANZ, M.-L. (Ed.). *Man and his symbols*. New York: Laurel, 1968. p. 94-156.

HUXLEY, Aldous. *Brave new world*. London: Harper Collins, 1993.

HUXLEY, Aldous. *Island*. London: Granada, 1976.

JAKOBI, Jolande. *Vom Bilderreich der Seele:* Wege und Umwege zu sich selbst. Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag AG Olten, 1969.

JUNG, C. G. *Aion:* researches into the phenomenology of the self. 2nd Ed. Herbert Read *et al*. (Ed.). Trad. R. F. C. Hull. Bollingen Series XX. Princeton: Princeton University Press, 1980. v. 9, Part 1 of *The Collected Works of C. G. Jung*, 1969.

JUNG, C. G. *Jung on Evil*. In: STEIN, Murray (Ed. and introdução). London: Routledge, 1995.

JUNG, C. G. *Jung:* selected writings. In: STORR, Anthony (Ed. e introdução). London: Fontana, 1983.

JUNG, C. G. *The undiscovered self*. Trad. R. F. C. Hull. New York: Mentor, 1958.

WHITMONT, Edward C. *The symbolic quest:* basic concepts of analytical psychology. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Los años rioplatenses de Rafael Alberti: ¿Una poética del exilio?

María de los Ángeles González
Universidad de la República. Montevideo, Uruguay

Al momento de su llegada a Argentina, en 1941, Alberti había ofrecido al público libros de muy variado registro. Parece apropiada la pregunta de si la obra poética escrita durante los años de separación forzosa de España –cuando Alberti alcanza su madurez personal y poética– posee características propias.

A excepción de algunos versos juveniles, que estuvieron deslumbrados por la técnica, la ciudad y el cinematógrafo, como ocurre en su libro *Cal y canto* (1926-1927), o en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), el poeta nunca abandonará del todo las otras líneas expresivas que estrena entre las décadas del veinte y del treinta. Esas tensiones nunca resueltas, pero integradas sin conflicto, entre popularismo y gongorismo cultista, pureza y compromiso, tradición y vanguardia, también se hacen presentes en la poesía de su larga época rioplatense.

En cierto modo, los libros de ese exilio de veinte años acusan la importancia de dos o tres cuestiones centrales: la Guerra civil, en lo que se comprende toda su poesía política; el mar, que es en Alberti casi un principio de identidad y se superpone a la nostalgia por los bienes perdidos y la incorporación de los nuevos paisajes americanos. Por otra parte, la preocupación plástica que está presente en toda su obra, alcanza durante el exilio la perfecta síntesis de lo formal y lo temático en el libro *A la pintura.*

El primer volumen publicado al llegar a Argentina se titula *Entre el clavel y la espada*, que da a conocer Losada en el mismo año de 1941. El título pone de manifiesto una disyuntiva estética que es asimismo, como se verá, un conflicto ideológico. Pero también en otro sentido es un libro fronterizo, umbrático. Lo empezó a escribir en Francia durante los primeros meses del destierro y lo concluyó en Argentina. Ese libro es la línea que separa dos continentes y dos realidades diferentes.

El libro comienza con un poema independiente, que funciona como un acápite:

> Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
> de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
> vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
> virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.
> Que cuando califique de verde al monte, al prado,
> repitiéndole al cielo su azul como a la mar,
> mi corazón se sienta recién inaugurado
> y mi lengua el inédito asombro de crear.

Al estudiar la poética de Alberti, Juan Carlos Rodríguez[1] advierte en este poema una declaración de propósitos y una clave "ideológica": si la poesía que ha de escribirse ahora debe recuperar la "precisión" tanto como la "virginidad" Alberti sugiere en realidad que la poesía política o comprometida es una poesía menor, degradada, una "*gramática urgente*" producida por un "*desorden impuesto*" desde afuera. En ese sentido subyace en estas líneas el ideal de "pureza" poética heredado del siglo XIX y del que ni siquiera poetas marxistas como Alberti pudieron desprenderse del todo. O quizá no exista realmente contradicción y la autonomía de la obra de arte nunca pretendió ser cuestionada por poetas como Alberti sino, simplemente, en virtud de las urgencias históricas, fue puesta momentáneamente al servicio de la Revolución.

En todo caso estamos frente a un momento de la obra del andaluz en que la poesía se vuelca a la reflexión sobre sí misma y su naturaleza. La declaración hecha en el poema desborda también un idealismo tradicional. La poesía vuelve a ser referencial y hasta mimética, en la medida en que es capaz de volver al paisaje y repetir "*al cielo su azul, como a la mar*".

Hasta en plena vigencia de la escritura comprometida, el verso permite inferir la existencia de la poesía como "realidad autónoma" que, una vez pasada la beligerancia que la época exige, debe recuperar su "pureza". Existe, entonces, la certeza de una realidad poética suficiente y necesaria, que está por encima de las contingencias.[2]

---

[1] RODRÍGUEZ, *La norma literaria*.

[2] El poema que abre este libro de Alberto también llamó la atención de Ángel Rama. Puede verse en "Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya", Ángel Rama, en *Marcha*, Montevideo, n. 966, 2ª sección, 3 de julio de 1959: 16-b-30-b. Este largo artículo puede ser reconocido como el antecedente más remoto del libro *La generación crítica, 1939-1969. I. Panoramas* (Montevideo, Arca, 1972), en el que Rama repasa la vida cultural uruguaya en el período señalado. El caso de Alberti sirve para ejemplificar, a través del primer poema del libro

Esta visión determina, a su vez, el lugar del poeta en la sociedad. Es claro que Alberti ya se había autoasignado el "oficio de poeta", en principio desde esa visión esencialista de la poesía que, en su primera época, comparte con el resto de su generación. A mediados de los años treinta, Alberti se reconvierte, desde un lugar más acorde con los tiempos, en poeta más o menos oficial del Partido Comunista. Una vez en el Río de la Plata debe adaptarse a un juego sociocultural diferente que lo obligará a alternar estas dos concepciones del poeta que responden más o menos a las líneas pureza y compromiso.

Algo de eso ya se advierte en la propia creación. El tema de la guerra está todavía muy presente en el libro *Entre el clavel y la espada*, pero el tono predominante no es de arenga sino de evocación y lamento por la derrota, especialmente en algunos poemas de la segunda mitad, que llevan dedicatorias a los argentinos Ricardo Molinari y Deodoro Roca, por lo que puede presumirse fueron escritos en Córdoba o en Buenos Aires cuando –al decir del poeta–: "*ya los años que se tienen nos corren por la sangre ya más muertos que años*".[3]

No ocurre lo mismo con los primeros poemas escritos en París, al calor de los intensos conflictos europeos. Pero, a efectos de probar una continuidad entre la escritura europea y la americana, puede hallarse –aun desde la ansiedad combativa de los últimos poemas parisinos escritos en plena guerra–, un impulso vital de signo optimista que no abandona a Alberti en ninguna de las etapas:

> Salta la tierra y de su entraña pierde
> savia, venero y alameda verde.
> Palpita, cruje, azota, empuja, estalla.
> La vida hiende vida en plena vida.
> Y aunque la muerte gane la partida,
> todo es un campo alegre de batalla.[4]

Entre el clavel y la espada ("*Después de este desorden impuesto, de esta prisa,/ de esta urgente gramática necesaria en que vivo* [...]") un nuevo estado de ánimo, el de los jóvenes de alrededores del cuarenta, contrarios a la "*falsedad, [el] engolamiento, sobre todo [la] retórica*" (op. cit., p. 116) de los mayores instalados en los centros de poder cultural.

[3] ALBERTI. Toro en el mar, p. 266.

[4] ALBERTI. Sonetos corporales, p, 255.

Alguna vez se ha juzgado irresponsable la afirmación de María Teresa León, cuando dice en *Memoria de la melancolía*, que los años de la guerra fueron para ellos los más felices. Pero esto puede entenderse en una clave biográfica, porque fueron los años de la entrega desinteresada, la esperanza, y el nacimiento arrasador del amor. En esa clave deben entenderse estos versos, que pueden parecer ambiguos aunque no menos intensos, cuando exaltan a la vez la guerra y el amor:

> (Guerra a la guerra por la guerra) Vente.
> Vuelve la espalda. El mar. Abre la boca.
> Contra una mina una sirena choca
> y un arcángel se hunde, indiferente.
> Tiempo de fuego. Adiós. Urgentemente.
> Cierra los ojos. Es el monte. Toca.
> Saltan las cumbres salpicando roca
> y se asesina un bosque, inútilmente.
> ¿Dinamita a la luna también? Vamos.
> Muerte a la muerte por la muerte: guerra.
> En verdad, piensa el toro, el mundo es bello.
> Encendidos están, amor, los ramos.
> Abre la boca. (El mar. El monte.) Cierra
> los ojos y desátate el cabello.

Frente al agresivo y confuso cuadro, puede leerse la crítica al fascismo –tantas veces simbolizado en el toro– sediento de muerte. Queda dicho también que toda guerra desata un ansia inútil de la muerte por la muerte, una voracidad incontenible.

En el caso de estos poemas del Alberti de 1941 también es necesario decir que del mismo vértigo destructivo se alimentaba el impulso revolucionario que alentaba en la hora. Y bien podría ser el propio poeta quien afirma en medio de la batalla: "*la vida es bella*". Por lo pronto el ímpetu erótico que se entrelaza con la arenga bélica es innegable. En la mirada que el momento permitía no entraba el pacifismo, sino la legítima defensa, y el deber del poeta es llamar al combate, "*hasta enterrarlos en el mar*".

Sólo cuando Alberti descanse en su remanso americano podrá volver a encontrar la tranquila belleza del mundo, aunque no depuesta la ira, aunque teñida de nostalgia, aunque sintiéndose el sobreviviente que vive una regalo inmerecido y amargo. El poema titulado "Hemisferio Austral" comienza diciendo:

Es el descenso del verano...
Ahora
que puedo pura y simplemente hablarte
en esta vacación mínima, extraña,
que la condescendencia de la muerte me da, mira, miremos
de la mano
este desconocido cielo solo,
sustentado por árboles y montes,
pampas, mares y gentes nunca vistos,
al girar de las horas trastocadas.

El otro gran tema albertiano, el mar**,** también acompaña sus versos desde el comienzo. Su primer libro (de 1924) tematizaba la nostalgia marina del muchachito llegado a Madrid desde el Puerto de Santa María, cuando ya se sentía un *Marinero en tierra*, como titula el primero de sus libros. En los textos rioplatenses el mar no puede estar ausente, a veces repite el paisaje español, a veces se le enfrenta. Comparece como una entidad superior a las fronteras, compañero y testigo; lugar frente al cual todo se le antoja posible. Los propios títulos de cuatro libros centrales de esta etapa ponen de manifiesto la importancia del mar, los ríos, de los paisajes costeros: *Pleamar,* 1944, *Ora marítima,* 1953, *Baladas y canciones del Paraná*, 1953, *Poemas de Punta del Este*, 1979. Especialmente en este último, publicado en el 79 pero evidentemente escrito en los años cincuenta, el paisaje marino trae una y otra vez el recuerdo de Cádiz, tanto que el mar termina siendo el mismo, el de acá, el de allá, y se convierte en una voz dialogante. Ahora el poeta se siente flaquear a veces, se advierte envejeciendo en América, se aísla por momentos de todo contacto humano, y enfrenta esa temporalidad humana que se advierte tan frágil a la juventud atemporal del mar:

Tal vez, oh mar, mi voz esté cansada
y le empiece a faltar aquella transparencia,
aquel arranque igual al tuyo, aquello
que era tan parecido a tu oleaje.

Han pasado los años por mi, sus duras olas
han mordido la piedra de mi vida,
y al viento de este ocaso playero yo la miro
doblándose en las húmedas arenas.

> Tú, no, tú sigues joven, con esa voz de siempre
> y esos ojos azules renovados
> que ven hundirse insomnes las edades.

También es cierto que, a partir del exilio, la "tierra" pasa a cobrar tanta importancia como el mar, porque es un símbolo de la patria. La añoranza del mar, dice Solita Salinas, se transforma en "*la tierra misma de España, asociada al recuerdo de la madre*".[5] A su vez, el mar no siempre es un referente concreto: puede simbolizar el tránsito traumático del exilio, o la incertidumbre vital de quien ha perdido las seguridades del pasado.

Puede advertirse también una mayor tendencia al discurso metapoético en la poesía rioplatense de Alberti. En ese recogimiento sobre sí mismo, se interroga sobre el estilo, el lenguaje y la materia del poema. Esa poesía de tono vitalista, eufórico, pagano, que abunda tanto en la producción total de Alberti necesita un contrapunto permanente, y lo encuentra en la nostalgia. Sólo las amistades trabadas en esta orilla del Atlántico y la lucha por la causa española aliviaban la angustia del destierro. La experiencia del exilio enrarece la vivencia del tiempo, que parece suspendido. Esto explica el refugio en el pasado, tan frecuente en esta etapa. Este y otros tópicos retornan en forma casi obsesiva, puesto que la nostalgia existe en Alberti desde sus veinte años, cuando abandona el paraíso gaditano de la infancia.

En la serie poética rioplatense la añoranza se convierte en el principio inspirador. Por un lado se recupera la infancia, la "*arboleda perdida*"; por otro, sobrevive el tema político en los recuerdos de la Guerra Civil y la nunca desistida lucha contra el franquismo. A su vez, comparecerán en la producción del exilio –quizá, la parte medular de su obra– los nuevos paisajes, entrañables y aun exuberantes, pero siempre enfrentados a los otros paisajes perdidos.

Solita Salinas afirma que la poesía de este escritor andaluz se funda siempre en la idea de un paraíso perdido, el de España: "Mas América no puede ser el paraíso porque en ella el poeta ha derramado demasiadas lágrimas. Sólo podrá llegar a serlo después de perdida y alcanzada de nuevo en el recuerdo".[6] Con la restauración democrática el

---

[5] SALINAS. Los paraísos perdidos de Rafael Alberti.
[6] SALINAS. Los paraísos perdidos de Rafael Alberti.

escritor retorna a España. Poco años antes evocaba así, desde las costas francesas, sus días uruguayos:

> Días felices, cuando Aitana era como un duende que desaparecía en los pinares o sin ningún temor acariciaba al lobillo marino que se entraba en la playa rendido de cansancio. Ahora ya no estoy allí. En el momento de escribir estas líneas veo el Meditarráneo desde mi ventana luchando por subir al Museo Picasso [...]Y por encima de las olas se van mis ojos a las otras orillas, esas que me entregaban su sonrisa y volvían dichosos mis estíos allá en Punta del Este (1967).[7]

Sólo entonces Punta del Este, como Buenos Aires, pueden convertirse también en añoranza y aquellos años podrán ser recordados como "los momentos mejores o peores de mi vida, de esos que espero siempre su retorno".

Referencias

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera, 1980. p. 143-144. [1º edición de 1942].

ALBERTI, Rafael. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1988.

ALBERTI, Rafael. *Poemas de Punta del Este/Buenos Aires en tinta china*. Buenos Aires, Seix Barral, 1979.

AAVV. Rafael Alberti. *Anthropos*, Barcelona, v. extraordinario, n. 39-40, jul.-ago. 1984.

ALBERTI, Rafael. Toro en el mar. In: _____. *Entre el clavel y la espada*, en *Poesía (1924-1944)*. Buenos Aires, Losada, 1946. p. 266.

ALBERTI, Rafael. Sonetos corporales. In: _____. *Entre el clavel y la espada*, en *Poesía (1924-1944)*. Buenos Aires: Losada, 1946. p. 255.

ALBERTI, Rafael. Introducción a *Poemas de Punta del Este*. In: _____. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1988. v. II, p. 433.

[7] ALBERTI. Introducción a *Poemas de Punta del Este,* p. 433.

BLANCO AGUINAGA, Carlos. Ir o volver o estar como en destierro: Emilio Prados frente a los cantos de sirenas. *Ínsula*, Madrid, n. 627, mar. 1999.

CAUDET, Francisco. Mirando en la memoria las señales... *Ínsula*, Madrid, n. 627, mar. 1999.

GONZÁLEZ MARTÍN, Jerónimo. *Rafael Alberti (estudio)*. Madrid: Ediciones Júcar, 1980.

MATEO, María Asunción. *Rafael Alberti. De lo vivo y lejano*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.

LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Bruguera, 1979.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001.

SALINAS, Solita. Los paraísos perdidos de Rafael Alberti. In: DURÁN, Manuel (Ed.). *Rafael Alberti*. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1975.

As relações sociais nos contos de Lygia Fagundes Telles

Maria do Rosário Alves Pereira
Universidade Federal de Minas Gerais

A escritora Lygia Fagundes Telles começou sua carreira literária em 1938, com a publicação de *Porão e sobrado*, livro de contos hoje praticamente esquecido pela crítica e pelo público, devido ao fato de não ter sido reeditado recentemente com o restante de sua obra, a pedido, inclusive, da própria autora, que o considera um livro "morto", como mortas também todas as obras anteriores a *Ciranda de pedra*, publicado em 1954. É aclamada pela crítica e membro da Academia Brasileira de Letras; no entanto, ao contrário do que se possa imaginar, não se encontram muitos estudos de fôlego sobre sua obra.

O objetivo deste trabalho é estudar algumas relações sociais que são tecidas entre as personagens criadas por Lygia Fagundes Telles nos contos "A medalha" e "O espartilho", ambos do livro *A estrutura da bolha de sabão*, de 1978, publicado inicialmente com o título *Os filhos pródigos*. O gênero conto é, segundo a própria autora, "uma forma arrebatadora de sedução", o qual deve condensar com a força e a vitalidade máximas aquele instante rápido de vida das personagens, "de certo modo, limitadas", pois limitado o formato do conto. Em ambos os textos aqui estudados, as personagens seduzem o leitor porque imbricadas em relações familiares problemáticas e, enquadradas em certas conjunturas sociais, deixam entrever pensamentos e comportamentos os quais, por trás da aparente ordem, nem sempre são "politicamente corretos".

Em "A medalha" temos uma jovem, Adriana, prestes a se casar e que, na véspera do matrimônio, como todas as noites anteriores, chega em casa tarde por ter ido encontrar-se com seu amante. Surpreendida pela mãe, as duas iniciam um diálogo perverso através do qual se percebe, ao final da leitura, que por trás de uma sociedade aparentemente liberal muitos preconceitos ainda permanecem arraigados.

No início do texto, a mãe parece sintetizar "a moral e os bons costumes": critica e rejeita as atitudes libertinas da filha, comparando-a ao pai, um "cínico", de quem herdara a personalidade. Questionada pela matriarca por sua descompostura – afinal, como adentraria a igreja

daquele jeito? com aquela cara? com olheiras? –, Adriana retruca: "E daí? O véu vai cobrir minha cara, o véu cobre tudo, ih! tem véu à beça."[1] O véu é uma espécie de metáfora para as "máscaras sociais" que ocultam a sordidez e a hipocrisia de certos comportamentos. Afinal, as pessoas não têm tanta clareza com relação ao que se oculta atrás de um véu, de uma máscara; ou mesmo fingem que não sabem e não vêem. Em uma leitura possível, essa parece ser a atitude do noivo que, provavelmente com vistas a um suposto "branqueamento", opta por casar-se com uma "loira oxigenada" que se comporta como uma "qualquer" mas que, ainda assim, traz no sangue o componente branco necessário para que os de "raça inferior" se elevem socialmente. A passagem a seguir ilustra o que acaba de ser comentado, no diálogo entre mãe e filha:

> – Você já teve dúzias de homens e nenhum quis [casar-se], só mesmo esse inocente do seu noivo...
>
> – Mas ele não é inocente, mãezinha. Ele é preto. (...)
>
> – Por que você diz isso? (...) Responda, Adriana, por que você diz isso? Que ele é preto. (...)
>
> – Oh! meu Deus... Porque é verdade, querida. E você sabe que é verdade mas não quer reconhecer, o horror que você tem de preto. Bom, não deve ser mesmo muito agradável, concordo, um saco ter uma filha casada com um preto, ih! que saco. Preto disfarçado mas preto. Já reparou nas unhas dele? No cabelo? Reparou, sim, você é tão esperta, um faro! (...) Seus netos vão sair moreninhos, aquela cor linda de brasileiro.[2]

E Adriana complementa: "Se encher muito, despacho o negro lá pros States... [pra] Little Rock! (...) A diversão lá é linchar a negrada."[3] É interessante observar que provavelmente tratava-se de um mestiço, pois a referência à personagem é "negro disfarçado". Delineia-se aí um problema identitário: diversos estudiosos já apontaram o "não-lugar" socialmente ocupado pelo mestiço, pois este, não sendo nem branco nem negro, não teria uma identidade definida, ora pendendo a uma cultura,

---

[1] TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 12.
[2] TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 13.
[3] TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 14.

ora a outra. Nesse conflito, muitos mestiços parecem tentar assemelhar-se aos brancos pelo fato de estes ocuparem geralmente os postos mais elevados na hierarquia social, e um dos mecanismos utilizados para esse "branqueamento" é justamente o matrimônio com pessoas "brancas", o que parece ser o caso da personagem no conto aqui estudado. Isso fica claro na fala de Adriana acima citada: "ele não é inocente, (...) é preto", o que faz supor que o noivo aceitava passivamente esse comportamento libertino da futura esposa, pois tinha consciência de que, na atual conjuntura, um matrimônio como esse poderia significar o alcance do tão almejado *status* social.

Vale ressaltar que isso é *sugerido* no conto, não é explicitado, como em momento algum, por exemplo, explicita-se que a mãe tinha aversão a negro. É pela sutileza da linguagem, marca aliás preponderante em toda a literatura de Lygia, que o leitor é convidado a perceber que o preconceito há tempos já estava cristalizado na família de Adriana. A mãe, suposto ícone de uma sociedade que preza valores, e quem supostamente sai em defesa do "pobre" noivo no diálogo travado com a filha, mais adiante, ao lembrar da primeira vez em que viu Adriana atracando-se com um primo na escada de casa, afirma que ele era um "devasso": "E aquelas doenças todas? Vivia dependurado em negras, viveu anos com aquela empregada peituda, pensa que não sei?".[4] Ou seja, no discurso aparentemente condenatório apenas do comportamento do jovem, desvela-se toda uma postura racial discriminatória que não pertence apenas à personagem, mas faz parte de um comportamento por vezes generalizado na sociedade brasileira como um todo, o de um "racismo cordial", camuflado, que se manifesta nas entrelinhas do discurso e das ações sociais. Ao referir-se ao fato de que o primo de Adriana *vivia dependurado em negras* e, concomitantemente, vivia cheio de doenças, ela associa um fato ao outro: o relacionamento com as negras é que teria sido o suposto causador dessas doenças, e não sua promiscuidade.

O conto encaminha-se para seu desfecho, no qual a mãe entrega a Adriana uma medalha que, conforme a tradição da família, era passada através de gerações de mãe para filha na véspera do casamento. Adriana, em um gesto que parece simbolizar repúdio a essa tradição e, de certa forma, um repúdio a essa hipocrisia de uma sociedade que prega valores de respeito às diferenças e cidadania, os quais não aplica na prática –

[4] TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 15.

ainda que a própria personagem também esteja imbuída deste sentimento de "vamos manter as aparências conforme nos convém" –, coloca a medalha em seu gato e o devolve à mãe. São os *detalhes* que conferem sentido à narrativa: o detalhe do que é dito, pequenas frases falsamente despretensiosas, os pequenos objetos que guardam uma simbologia dada pelo uso que deles fazem as personagens. Segundo a crítica Josyane Savigneau, do jornal *Le Monde*, "(...) a escritora revela singular gosto pelo detalhe aparentemente inocente mas denunciador da crueldade e da violência nas relações humanas".[5]

No conto "O espartilho" essa crueldade é ainda mais veemente na personagem da avó que cria uma adolescente judia, Ana Luísa, em plena Segunda Guerra Mundial. A avó resume em si as qualidades de uma burguesia preconceituosa que via em Hitler um grande líder. A menina, cujo pai era Rodrigues – filho dessa avó "nazista" – e cuja mãe era Ferensen – o "lado ruim", a descendência judia – desde cedo é criada pela avó, pois os pais haviam morrido em um acidente de trem. E desde cedo também aprendera a introjetar valores de uma sociedade que vive de aparências, e é no que é "forjado" que as pessoas encontram seu pouso seguro: "Tudo era harmonioso, sólido, verdadeiro. (...) Não havia o medo. No princípio."[6]

Sem saber que sua mãe era judia, aprende com a avó a ser preconceituosa, arte de fingir, do bom tom, de ser *sempre* amável com as pessoas, de mentir quando necessário. Em suma, a arte da conveniência. E tão acostumada ao jeito de ser da avó, tão certa de que seu comportamento era um exemplo a ser seguido, Ana Luísa não hesita sequer em delatar a amiga Margarida, sua pajem negra, quando essa relaciona-se com um moço branco. A avó faz valer sua força: "Margarida, pode ir lavando a cara que você não vai ver esse moço. Ele é branco, querida. De família importante. Eu seria uma criminosa se consentisse nesse namoro." Ao que a neta completa: "Minha avó tem razão, agora você vai arrumar um outro namorado que seja assim da sua cor, presta atenção, da sua cor."[7]

O episódio, que marca o fim da união entre as duas meninas e mostra o quanto o pensamento da avó estava incutido no de Ana Luísa, também vai ser o responsável por trazer à tona a verdade. Margarida,

---

[5] Quarta capa do livro *A estrutura da bolha de sabão*, edição de 1999.
[6] TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 29.
[7] TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 36.

indignada com a situação, acaba por desmascarar a família, aos olhos de Ana Luísa um exemplo de correção, fazendo cair por terra o véu de mistérios que cobria cada uma das figuras "espartilhadas" do velho álbum de fotografias. Sua descendência judia é revelada. O álbum que a avó lhe mostrava era receptáculo de um mundo de ilusões e fantasias para a menina: uma família perfeita, na qual todos eram felicíssimos. Mas esse "castelo encantado" não se sustenta por muito tempo. Às confissões de Margarida a narradora-personagem Ana Luísa – este foco narrativo será significativo para se observar a transformação que se processa na personagem ao longo do conto – reage "com violência: uma agregada, uma cria e ainda por cima, mestiça. Como ousava desmoralizar meus heróis? Não, não podia haver nenhuma sujeira de ambição e sexo nos corações espartilhados dos mortos do álbum."[8] O trecho é significativo para que se possam observar dois traços da personalidade de Ana Luísa: primeiro, ao chamar Margarida de "agregada" e "mestiça", Ana Luísa revela mais uma vez seu preconceito de classe e raça herdado da avó. Uma pessoa nas condições de Margarida jamais poderia questionar uma família cujos integrantes só tinham "olhos verdes", como sempre fazia questão de lembrar a avó. O segundo traço é a revolta com que reage a personagem e seu esforço por negar a verdade: essa seria a melhor maneira de manter o *status quo*, absolutamente cômodo, e apaziguar sua consciência. De posse da verdade sobre sua família, Ana não consegue encarar e desafiar a avó:

> Eu estaria salva se naquela manhã a enfrentasse. E minha mãe, quero saber a verdade sobre minha mãe, vamos avó, quero a verdade! Em vez de alimentar sua gula de intrigas, acabaria com aquela farsa que estava me aniquilando, falaríamos de igual para igual. Fui esmorecendo, recuando só em pensar na pergunta-chave: minha mãe era judia? Senti a cara arder. Jamais poderia interpelar aquela avó-rainha.[9]

A avó é o próprio símbolo do poder. No entanto, se a neta não consegue desafiá-la, tampouco consegue ser a mesma pessoa daí em diante. Já não obedece mais ao jogo social do qual outrora fazia parte.

[8] TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 31-32.
[9] TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 40.

Ao descobrir-se judia há uma mudança de perspectiva no perfil da personagem, que cada vez mais afasta-se do mundo. A hipocrisia fácil que lhe permitia ajustar-se nas mais diversas situações cede lugar ao medo da rejeição – ainda que anteriormente também fingisse por medo, embora não soubesse ao certo de quê. Perde a "graça da representação": a de ser a boa neta, perfeita, "Rodrigues até no andar", como dizia a avó, pois em tudo se assemelhava ao pai, e em nada à mãe judia. Essa tentativa da avó de ocultar a identidade da neta não vai muito longe após a revelação: sabendo-se judia, a menina torna-se cada vez mais parecida com a mãe.

Com o passar do tempo, sempre escondida em meio a seus livros e filmes, Ana Luísa continua sofrendo calada o complexo por sua raça. Nos chás organizados pela avó, em meio aos comentários da Guerra e da situação vivida pelos judeus, a jovem sente-se mais e mais acuada. Até o dia em que conhece Rodrigo e, com ele, a liberdade. O encontro com Rodrigo significa um encontro com sua sexualidade e, mais do que isso, um encontro consigo mesma. É seu amor pelo rapaz – mesmo que, afinal, a avó tenha conseguido afastá-los utilizando seu dinheiro para pagar a viagem do jovem para a Irlanda – que lhe dá forças para romper a trama urdida pela "avó-rainha". Ao enfrentar seus medos – já não parecia tão amedrontada como as mulheres do velho álbum de fotografias – e seu complexo de raça – "É que também sou Ferensen, atalhei-a. O lado ruim." – Ana Luísa pode, finalmente, ir embora.

Vejamos a metáfora do espartilho que permeia todo o conto – as mulheres espartilhadas do álbum: o espartilho é uma vestimenta que dá forma ao corpo, sustentando-o com firmeza, uma espécie de colete com barbatanas; no conto, simboliza a estrutura rígida à qual as personagens do álbum estavam submetidas – sua sexualidade, sua liberdade, tudo era cerceado – ou seja, para elas, "presas naquela vestimenta", naquela estrutura social, o espartilho torna-se uma metáfora para a própria opressão. No final do conto, essa metáfora ganha intensidade sinalizando, porém, outras nuanças. Observando que a avó sente-se mal, Ana Luísa a interpela: "Quer que tire seu espartilho?, perguntei quando meus dedos tocaram na rigidez das barbatanas. 'Não, filha. Eu me sentiria pior sem ele.'"[10] A avó está tão perfeitamente enquadrada em uma estrutura social da qual desde cedo não só fizera parte, mas na qual tinha papel ativo – julgar, manipular, controlar – que não consegue se ver fora dessa estrutura,

[10] TELLES. *A estrutura da bolha de sabão*, p. 64.

afirmando que *se sentiria pior sem ele*. A crítica sutil da escritora se apresenta: embora o conto se passe na Segunda Guerra Mundial, o que se discute é o comportamento de uma classe burguesa preconceituosa, comportamento esse ainda vigente em muitos segmentos. Certas posturas e máscaras sociais, em algumas pessoas, se encaixam tão perfeitamente que o que amedronta é viver fora delas. Afinal, quem ousa e questiona é criticado pelo sistema, tem de estar disposto a arcar com as conseqüências por desafiar a ordem dominante. E disso, sabemos, poucos são capazes.

Apesar da qualidade estética inquestionável de seus textos, percebe-se que a literatura de Lygia Fagundes Telles, ao tratar de temas sociais tão importantes como o preconceito, cumpre também um papel – e por que não? – político. Para a autora, vale salientar, ética e estética são a mesma coisa, conforme afirma em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*. Ou seja, uma estética descomprometida com os valores éticos que devem permear as relações humanas é uma estética "fraturada". Em Lygia, o que parece predominar é a arte a serviço de algo maior do que o "deleite" puramente estético, é a arte capaz de tocar as pessoas por sua capacidade de despertar a consciência do leitor para algo; afinal, a palavra é uma forma de poder capaz de tecer e descosturar os fios invisíveis que nos ligam ao outro; é por meio do que ela exprime e silencia que a alteridade vai se configurando. Uma literatura preocupada em compartilhar experiências.

Para concluir, creio que vale a pena rever um certo pensamento da escritora sobre a literatura que deixa clara sua preocupação política, no sentido de preocupar-se com o outro, de estabelecer uma "ponte" com seu leitor. Em entrevista citada anteriormente, ao ser indagada sobre se a literatura melhora as pessoas, Lygia responde:

> Pode melhorar, sim. Pode desviar do vício, da loucura. Pode estancar a loucura através do sonho. (...) Eu tenho vontade de servir ao próximo, verdadeiramente. E a literatura me proporciona isso. (...) Mas essa certeza de que posso servir ao próximo, essa esperança, não vai desaparecer enquanto eu for viva. É uma forma de amor. Acho que é isso. No fundo, a literatura é uma forma de amor.[11]

[11] CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, p. 43.

Referências

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

La chanson francophone au féminin

Maria Lúcia Jacob Dias de Barros
FALE/UFMG

Dans ce travail écrit nous essaierons de faire un compte-rendu du travail que nous avons présenté (sous la forme d'un mini-cours) sur une certaine chanson francophone féminine, à l'occasion de la VIème SEVFALE de la Faculté des Lettres de l'UFMG, en octobre 2006. Notre but était principalement de faire connaître la chanson francophone d'aujourd'hui en ce qu'elle a de singulier en tant que phénomène de l'actualité musicale en France.

Une première partie consistait en une présentation générale, un portrait de huit artistes féminines francophones, où nous essayons de justifier notre intérêt pour ce sujet, suivie d'une séquence pédagogique proprement dite, à l'aide de documents sur support video.

Quand nous écoutons des chansons chantées en français par des voix féminines, cela n'a rien d'étonnant. Quand nous apprenons que ces interprètes les ont écrites et/ou composées, cela nous paraît singulier. Pourtant quand nous avons affaire à huit interprètes-auteures et/ou compositrices appartenant toutes à une nouvelle génération, qui va de 27 à 33 ans, qui chantent, écrivent et/ou composent leurs chansons, cela commence à nous étonner.

C'est ce qui se passe en ce moment en France: sept artistes françaises et une Québécoise font maintenant partie de ce nouveau paysage de la chanson francophone, un paysage qui est devenu plus féminin qu'il ne l'a jamais été.

Pourtant la chanson francophone n'a jamais manqué d'auteures – nous pouvons citer bien sûr Barbara (auteure-compositrice-interprète), déjà disparue, Brigitte Fontaine, Mylène Farmer, Juliette, Liane Foly, et plus récemment La Grande Sophie (compositrice et chanteuse), la Québécoise Lynda Lemay, Zazie et Carla Bruni (auteures-compositrices-interprètes) mais peut-être jamais autant appartenant à la même génération. Il s'agit ici de Camille, Pauline Croze, Jeanne Cherhal, Olivia Ruiz, Émilie Simon, Anaïs, Keren Ann et la Québécoise Ariane

Moffatt.[1] Nous pourrions citer également Diam's – peut-être l'unique représentante du rap en France – mais nous avons dû limiter notre objet d'étude aux «huit femmes» citées ci-dessus.

En revenant donc à ces artistes, ont-elles quelque chose en commun? Peut-on les mettre en quelque sorte sous une même bannière? Ont-elles une écriture, une façon de dire les choses fondamentalement féminine? Par rapport aux sujets abordés dans leurs chansons, pourrait-on dire qu'il s'agit de thèmes spécifiquement féminins? Et puisqu'on parle de chansons (texte+musique), à travers quel genre de musique s'expriment-elles?

Commençons par quelques données biographiques.

Il s'agit, comme nous l'avons dit, d'une nouvelle génération, la plus âgée ayant 33 ans (Keren Ann) et la cadette, Olivia Ruiz, 27 ans.

En ce qui concerne leurs origines, deux ne sont pas nées en France. Pour ce qui est de Keren Ann, née en Israël, «ses origines sont nombreuses: son père israélien est d'origine juive russe, sa mère est la fille d'une Javanaise et d'un officier hollandais. La jeune Keren Ann est donc élevée, avec son frère et sa sœur, entre les Pays-Bas où elle vit jusqu'à 11 ans avant de s'installer à Paris où sa mère avait précédemment vécu jusqu'à 18 ans».[2] La deuxième, Ariane Moffatt, est née au Québec.

Les six autres, Françaises, ont des origines diverses: Emilie Simon est de Montpellier, Pauline Crose de Noisy-le-sec, dans la région parisienne, Anaïs de Grenoble, Camille de Paris, Olivia Ruiz de Carcassonne et Jeanne Cherhal de Nantes.

Parlent-elles de leurs origines, dans leurs chansons? Oui, pour ce qui est de Camille (la chanson «Paris», de son album *Le sac des filles*, sorti en 2002) et d'Ariane Moffatt (la chanson «Montréal», de son album *Le coeur dans la tête*, sorti en 2005).

Par rapport à leur discographie, nous pouvons remarquer qu'elles en sont à leur premier (Pauline Croze et Anaïs), deuxième (Camille, Olivia Ruiz et Ariane Moffatt), troisième (Jeanne Cherhal) ou quatrième voire cinquième album (Keren Ann):

---

[1] Pour ce qui est des Québécoises, ce sont surtout des interprètes qui se font connaître du grand public, par exemple, Natascha St-Pier et Isabelle Boulay, exception faite à Linda Lemay, auteure-compositrice et interprète.

[2] www.rfimusique.com août 2006.

- Pauline Croze a sorti son premier album, *Pauline Croze,* en 2005; Anaïs aussi, en est à son premier, *The cheap show* (2005, également);
- Camille, après «Le sac des filles», en 2002, a sorti son deuxième album, *Le fil,* en 2005; Olivia Ruiz: en 2003, *J'aime pas l'amour* et *La femme chocolat,* en 2005; Emilie Simon,[3] deux albums aussi: *Emilie Simon*, en 2003 et *Végétal*, en 2006; Ariane Moffatt: en 2002, *Aquanaute* et *Le coeur dans la tête,* en 2005;
- Jeanne Cherhal, après *Jeanne Cherhal* (2002) et *Douze fois par an* (2004) en est à son troisème, *L'eau* (2006);
- Et finalement Keren Ann, *La Biographie de Luka Philipsen*, en 2000, *La disparition,* en 2002, *Not Going Anywhere*, en 2003 et *Nolita*, en 2004. Et elle prépare un nouvel album qui sort en avril 2007, entièrement en anglais.[4]

Comment ont-elles été accueillies par le public et par la critique?

Camille a reçu deux récompenses: en 2005, le Prix Constantin pour son album *Le fil* et en 2006, aux Victoires de la musique[5] elle remporte deux victoires dans les catégories: «artiste révélation scène» et «l'album révélation» de l'année pour *Le fil*.

Quant à Olivia Ruiz, elle participe à la première Star Academy et en 2003 est nommée aux Victoires de la musique dans la catégorie «révélation scène» pour son premier album, *J'aime pas l'amour*; en 2006 aussi, mais cette fois dans la catégorie «Album chanson/variété» de l'année; et finalement une double Victoire de la musique en 2007, comme «artiste interprète féminine» et «spectacle musical/tournée/concert» de l'année.

En ce qui concerne Emilie Simon, elle sort un album intitulé *Émilie Simon*, récompensé par une Victoire de la musique dans la catégorie «Album électronique» en 2004 et, en 2006, elle remporte une

[3] Il existe déjà un site où on trouve des versions ou plutôt des traductions, en portugais, de ses chansons.

[4] Keren Ann et Emilie Simon, toutes les deux écrivent également des chansons en anglais.

[5] La plus haute distinction dans le domaine de la chanson, en France, comme les «César», pour le cinéma..

Victoire de la musique dans la catégorie «Bande Originale de Film» pour *La Marche de l'Empereur*. La même année, elle est nommée pour le César de la meilleure musique écrite pour un film. En 2007, avec *Végétal,* elle remporte encore une Victoire de la musique pour l' «Album musique électronique/groove/dance» de l'année.

Ariane Moffatt, elle aussi a été récompensée avec 3 Félix (catégories «Révélation» de l'année, «Album de l'année – Pop-Rock» et «Réalisateur de disque» de l'année) pour son premier album *Aquanaute*, paru en 2002 au Québec et en 2005 en France.

La nantaise J. Cherhal a reçu deux récompenses: Grand Prix du Disque 2004 de l'Académie Charles Cros, pour son deuxième album, *Douze fois par an* et aux Victoires de la musique de 2005 dans la catégorie «Artiste révélation du public».

N'ayant reçu aucune récompense aux Victoires de la musique pour lesquelles elle a été nommée «Meilleur Espoir féminin» en 2001 (et aussi dans la catégorie «Artiste féminine» de l'année en 2003 et en 2004), Keren Ann est pourtant récompensée indirectement cette année-là car elle et son partenaire Benjamin Biolay ont signé une grande partie des titres du nouvel album de Henri Salvador, *Chambre avec vue*, qui connaît un énorme succès (deux Victoires: «meilleur album», «meilleur artiste» de l'année).

En ce qui concerne leur formation musicale, comment se situent-elles?

Emilie Simon a eu une formation de musicienne. Fille d'un ingénieur du son, à Montpellier, elle «fréquente le conservatoire pendant sept ans avant de s'essayer au jazz, au rock, pour finalement se tourner vers l'électronique. (...) [Elle] fait des études supérieures en musique contemporaine, conclues par un DEA.»,[6] avant de sortir son premier album. Ariane Moffatt «obtient un D.E.C.[7] en musique au Cégep de St-Laurent en chant jazz et amorce un Baccalauréat à l'U.Q.A.M.[8] en musique populaire et chant classique».[9] Quant à Keren Ann, elle s'avère

---

[6] http://fr.wikipedia.org août 2006. Le D.E.A.(Diplôme d'Etudes Approfondies) correspond aujourd'hui au Master 2.

[7] Diplôme d'Etudes Collégiales, offert dans les Cégeps (Collège d'Enseignement Général et Professionnel), deux ans avant les études universitaires.

[8] L'Université du Québec à Montreal.

[9] http://fr.wikipedia.org, août 2006.

une musicienne polyvalente: elle joue de la guitare, de l'harmonica et de la clarinette. Jeanne Cherhal, à son tour, joue du piano. Pauline Croze est interprète et musicienne aussi tandis que Olivia Ruiz, bien qu'ayant signé une chanson dans son premier album et quatre dans le deuxième, est plus une interprète, ce qui ne lui enlève pas son talent: «A 26 ans, Olivia Ruiz a enfin trouvé son univers, un monde dans lequel rock et accordéon, violon et tango, clarinettes et musiques latines se mêlent en un mélange savoureux, fantasque, original et frais».[10] Et finalement, Camille, qui est aussi auteure et compositrice, dans son deuxième album, *Le fil,* travaille sa voix comme un vrai instrument: «un album concept étonnant construit sur le «fil» ou le «bourdon»: une seule note, un si en l'occurrence, qui commence au début de l'album et ne s'arrête qu'à la fin (35 minutes après la dernière chanson). (...) toutes les chansons sont construites sur une exploration de la voix, avec pour seul instrument une contrebasse et parfois un clavier.»[11]

Par rapport à la scène, à notre avis, celles qui se démarquent le plus, bien que d'une manière totalement différente, sont: Anaïs, qui «mélange chansons à l'humour grinçant et imitations désopilantes»;[12] Jeanne Cherhal qui, s'accompagnant au piano et interprétant ses propres textes, qui dressent un portrait critique de la société française (une société moderne et occidentale) nous convoque, en quelque sorte, à réfléchir. Quant à Emilie Simon, ouverte à la musique électro-pop, les «instruments» qu'elle s'invente et la manière dont elle et ses musiciens en extraient des sons et les arrangent est remarquable.

En ce qui concerne les thèmes de leurs chansons, certains sont résolument féminins ou bien concernent spécifiquement les femmes. C'est le cas pour *Douze fois par an,* où Jeanne Cherhal aborde la menstruation, en compatissant avec la souffrance de la femme («elle se tord de douleur /.../c'est ça être une femme/un être de chair et de sang/c'est beau/et pourtant ça fait mal»).

Mais le plus souvent ces artistes traitent le rapport entre les hommes et les femmes, mais d'un point de vue féminin. C'est le cas de deux chansons: «Les ex»et «1, 2, 3», de Camille et «Femme fossile», par Pauline Croze.

---

[10] www.rfimusique.com/sitefr/biographie, août 2006.
[11] http://fr.wikipedia.org, août 2006.
[12] http://fr.wikipedia.org, août 2006.

Dans «Les ex» il s'agit de la relation entre un garçon et une fille, racontée du point de vue de la fille, qui ne supporte pas que son petit ami ou son compagnon revoie ses ex-compagnes ou ex-maîtresses. Il y a d'ailleurs un jeu de mot entre le titre et ce qui est dit dans le texte de la chanson. car elle n'est pas dupe: «Je sais je sais je sais que les ex/c'est sexe et sexy», «Mais toi tu revois sans complexe/Ces ex que j'exècre et tu me dis/Y a plus aucune ambiguïté». Et elle sait le danger qu'elles représentent «Les ex c'est toujours accessible/ça fait penser d'un coup de latex/un coup de fil et un duplex/Et plus besoin d'un mode d'emploi/ On a déjà fait ça X fois». A la fin de la chanson on sent qu'elle en marre et envisage la fin de leur liaison: «Ça te vexe si je t'expulse /Si notre PACS devient pex/Si je t'exile te catapulte/Vers d'autres galaxies/Où les ex c'est permis/En plus je sais que ça t'excite/D'avoir une extra ex/Sur ta liste» (allitérations, rythmique).

Dans «1,2,3», c'est aussi le point de vue de la fille qui se trouve dans un triangle amoureux mais cette fois c'est elle qui a le coeur qui balance entre deux amants: «Je croise son double au détour des rues/ Quand je suis dans tes bras/Je ne vois plus que lui». Mais finalement quand le premier part, ce dilemme est résolu et sa réaction immédiate est: «Mon soleil c'était toi/Je suis perdue». Ce désarroi initial se transforme à la fin en une leçon d'optimisme car elle sait qu'elle en retrouvera d'autres: «3,2,1/ C'est trois fois mieux toute seule/Sans compte à régler/Et puis de deux perdus/10 de retrouvés» (faire remarquer le détournement du proverbe «un de perdu deux de retrouvés»).

Quant à «Femme fossile»c'est une chanson résolument féministe, d'une femme qui se veut libre et qui dit tout haut ce qu'elle pense à celui qui voudrait l'assujétir: «Tu voudrais faire de moi une épouse modèle/En accords parfaits avec tes idéaux/Une épouse dont tu tires les ficelles/Dont tu pourrais disposer à volonté/Tu voudrais faire de moi une femme servile/Désolée pour toi mais je n'ai pas le profil». Le refrain sonne comme un chant de lutte pour la liberté de toutes les femmes: «Au fond de moi envie d'harmonie parfaite,/Message d'espoir à toutes mes soeurs défaites/Combattez l'iniquité, relevez la tête,/Au fond de moi envie d'harmonie parfaite».

Le thème de l'amour est donc assez présent dans ces chansons mais ces filles ne veulent plus de ces scénarios romantiques, de vrais clichés, des méli-mélo. C'est le cas de deux chansons, l'une «J'aime pas

l'amour», de Juliette et chantée par Olivia Ruiz[13] et l'autre, «Mon coeur mon amour», d'Anaïs.

Dans «Mon coeur mon amour» les clichés de la vie quotidienne des couples amoureux, toujours en méli-mélo, sont mal vus mais cette fois pour d'autres raisons: celle qui les voit et se moque d'eux aimerait plutôt être à leur place, c'est-à-dire, être en couple, avec toutes les mièvreries que cela suppose et qui à première vue semblent être critiquées: «Je hais les couples qui me rappellent que je suis seule!» Avec beaucoup d'humour ce scénario est décrit avec essentiellement des mots se rapportant à la cuisine: «C'est un pudding bien lourd», «Ce mélange de sentiments/ Aromatisé aux fines herbes», «Autant de mièvrerie/Nappée de crême pâtissière» et dans la cuisine précisément: «Elle est bonne ta quiche, amour»/ «Mon coeur, passe-moi la salade»/ Et ça se fait des mamours/ Se donne la becquée à table».

Un autre aspect très important dans ces chansons actuelles, qui n'est pas exclusif à cette chanson au féminin, concerne la langue. Puisqu'il s'agit d'artistes d'une nouvelle génération, elles utilisent, dans leurs textes, un «parler jeune», c'est-à-dire, la langue que parlent les jeunes actuellement, en France. La façon dont elles parlent dans leur vie quotidienne est aussi la façon dont elles écrivent leurs textes: librement, en utilisant des mots et/ou des expressions plus populaires, voire l'argot. Elles sont donc plus proches, là aussi, de ce public d'étudiants que nous avons dans nos cours à l'Université. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, c'est une bonne occasion pour aborder ce langage qu'on ne retrouve pas d'ordinaire dans les manuels de français langue étrangère.

Après donc cette présentation générale, nous avons choisi d'aborder quatre de ces artistes, en fonction du temps et aussi des documents video dont nous disposions. Malheureusement, par manque de matériel, nous n'avons pas pu procéder au visionnement d'un concert (en CD-ROM) de l'une d'elles, Anaïs, dont la prestation sur scène contribue beaucoup à son succès auprès du public.

---

[13] Nous l'aborderons à travers un document video, d'après l'itinéraire que nous proposons plus loin.

Notre approche pédagogique se fera donc à travers des documents vidéo: un clip et des émissions de TV5Monde[14] - «Acoustic»,[15] selon l'itinéraire qui suit:

- Clip de la chanson «Paris», par Camille;
- Ariane Moffatt: interview (fragments) et interprétation de la chanson «Montréal» de son album *Le coeur dans la tête* (dans «Acoustic»);
- Olivia Ruiz: interview (fragments) et interprétation de la chanson «J'aime pas l'amour» de son album homonyme (dans «Acoustic»);
- Emilie Simon: interview (fragments) et interprétation de la chanson «Fleur de saison» de son album *Végétal* (dans «Acoustic»).

En ce qui concerne les trois derniers documents, qui sont hybrides (fragments d'une interview+ chanson interprétée par l'artiste), dans le cadre restreint de notre compte-rendu ici, nous serons obligée de nous consacrer uniquement aux chansons.

Dans cette séquence pédagogique, notre procédure supposera toujours: une phase d'anticipation - pour susciter l'intérêt des apprenants, leur faire des hypothèses -; une activité principale – l'exploitation du document –; et finalement une troisième phase, où on essaie d'aller plus loin, comme par exemple, en mettant en discussion le thème traité.

Pour aborder le premier document, «Paris», puisqu'il s'agit d'un clip, il est important de faire relever le rapport entre la chanson (essentiellement musique et paroles interprétées) et les images qui constituent le clip: ces images apportent-elles un supplément de

[14] Cette chaîne de télévision internationale fait un travail remarquable de diffusion de la culture francophone, en partenariat avec des pays de la francophonie, notamment la Belgique, la Suisse Romande, le Canada (le Québec) en ce qui concerne surtout les journaux télévisés et en partenariat également avec l'équipe pédagogique du CAVILAM (Centre d'Approches Vivantes des Langues et des Médias) de Vichy, pour une exploitation pédagogique de certaines émissions, destinée aux enseignants de français.

[15] Il s'agit d'une interview musicale, avec un artiste invité qui vient de sortir un album, au cours de laquelle il présente, tout seul ou accompagné de ses musiciens, des chansons de son nouvel album.

significations ou bien ont-elles simplement pour rôle d'«illustrer» la chanson?

En visionnant le clip, on voit l'artiste, Camille, qui fait une promenade en péniche sur la Seine, à Paris, tout en interprétant sa chanson. Il ne s'agit pas d'un bateau-mouche – promenade touristique obligatoire- mais d'une péniche (bateau utilisé pour le transport de marchandises). Et à travers cette balade, on voit Paris un peu comme si on était des touristes faisant la traditionnelle promenade en bateau-mouche . À la fin de la chanson, la vedette finit par quitter la péniche et aller sur le quai, à la rencontre d'un individu noir, apparemment un danseur. En faisant donc le rapport entre les images et ce que dit la chanson, on s'aperçoit qu'elles l'illustrent, en ce qui concerne Paris, mais pas les voyages ni les séjours dans les trois autres villes, suivis d'un retour à Paris. En même temps, les images ajoutent à la fin de la chanson une autre piste: la vedette descend à quai à cause de ce danseur qui l'attire et elle s'en va avec lui. On peut en conclure qu'elle finit par trouver une bonne raison pour rester dans cette ville où avant elle s'ennuyait.

D'un point de vue culturel (texte et images visionnées) cette chanson s'avère très riche: à travers ce parcours par Paris, devenu personnage et interlocuteur à qui elle parle (véritablement le Paris des «cartes postales»: «les escaliers des cartes postales») on évoque d'autres villes (Toulouse, Séville, Rio: couleur, ambiance, exotisme) en les comparant à Paris à travers certains clichés, des représentations qu'on se fait de ces villes et bien sûr, de Paris. À ce Paris au ciel gris s'oppose Toulouse aux briques roses (la couleur). L'ennui que provoque Paris, où le métro s'arrête trop tôt pour les noctambules s'oppose à l'agitation nocturne à Séville (l'ambiance). Rio est évoquée comme une ville où on peut se sentir si dépaysé (l'exotisme) qu'on risque d'avoir le mal du pays.

Pourtant, ce Paris des cartes postales dans la vie quotidienne devient synonyme d'ennui car il n'a plus de mystères: «je connais trop»«le ciel gris», «les matins moroses», «tes trottoirs sales», «ta bouche, bouche de métro», «les bateaux-mouches et la couleur de l'eau» [de la Seine]». C'est ce qui a mené ce personnage à quitter cette ville et aller voir ce qui se passe ailleurs, dans des villes telles que Toulouse, Séville et Rio. Pourtant cela ne se passe pas comme elle l'avait imaginé («à Toulouse il a plu, à Séville j'ai trop bu/ à Rio j'ai eu le mal du pays») et elle perd son pari en retournant vivre à Paris.

Les représentations que nous avons habituellement de la Ville Lumière ne correspondent pas à celles qui nous sont évoquées dans la chanson, celles de quelqu'un qui y vit quotidiennement. Voilà donc une réflexion à mener avec les étudiants à propos des représentations, parfois des clichés, qu'on se fait d'un pays, d'une ville, d'une langue, etc.

Un autre aspect à faire relever par les étudiants concerne l'aspect linguistique proprement dit. Outre les jeux sur la langue («tu paries, Paris»; «je change de cap, de capitale»), nous avons ici un langage qui atteste le caractère authentique d'un support comme la chanson: le langage familier, populaire, voire l'argot qui est utilisé par certaines couches de la société française et surtout par les jeunes. Les chansons actuelles, qui reflètent les différentes réalités sociales, le font en nous faisant connaître des façons de parler qu'on ne retrouve pas dans les manuels («je me barre»= je pars, «je te plaque= je t'abandonne»).

Quant à la musique et au rythme, ils suivent la nonchalance de cette balade le long des quais jusqu'à l'épilogue, très court, qui commence avec une pincée de déception et qui se termine par un allongement plus haut de la voyelle **i** de la dernière syllabe de Par**i**s – c'est la fin de la chanson -(«oh pari perdu, je retourne à Par**i**s»).

Dans un deuxième moment, nous passons au visionnement d'une partie de l'émission consacrée à Ariane Moffatt, pour la sortie de son deuxième album *Le coeur dans la tête.*

En ce qui concerne les artistes québécois maintenant connus en France, il y a toujours un décalage entre le succès qu'ils connaissent d'abord dans leur pays et ensuite en France. Les dates de sortie de leurs albums diffèrent, ce qui est logique. Dans le cas d'Ariane, elle s'est fait connaître en France surtout grâce à un artiste français, M (Mathieu Chédid), avec qui elle a enregistré une chanson.

Une caractéristique importante qu'on doit faire remarquer aux étudiants concerne l'identité des artistes québécois: ils sont francophones, pas français. Ce concept de francophonie n'est pas évident pour eux et cela vaut la peine de leur poser des questions là-dessus. Dans le cas présent, quelles sont leurs représentations sur un pays comme le Canada, un pays bilingue et ce que représente le Québec dans la francophonie. Ont-ils repéré un certain accent un peu différent du français parlé en France (celui qu'on nous fait entendre à travers les manuels de français)? Il convient de leur faire comprendre que la langue française est parlée par des communautés différentes, chacune ayant un accent différent. Il

n'existe pas de «norme» par rapport à l'accent, mais le français parlé en France et surtout à Paris se veut un modèle, et a plus de prestige chez ceux qui veulent apprendre cette langue. Dans le domaine de la chanson (de l'industrie de la chanson) les accents des artistes francophones tendent à être minimisés, pour des raisons commerciales, bien entendu. C'est ce qui se passe avec les artistes québécois en général, surtout s'ils veulent avoir du succès en France: Garou, Isabelle Boulay, Natascha Saint Pier. Dans le cas d'Ariane Moffatt, les étudiants peuvent s'en rendre compte facilement dans cette émission. Au moment où elle chante, on n'entend pas son accent et dès qu'elle se met à parler, à ce moment-là son accent québécois domine et les étudiants ont plus de difficultés à comprendre ce qu'elle dit.

Du point de vue linguistique/culturel, les étudiants peuvent avoir des difficultés aussi, même en ayant les paroles sous la main. Pour certaines références personnelles, c'est l'artiste elle-même qui expliquera, par exemple, ce «je reviens à Montréal», après son séjour en France. La joie et toutes les sensations de bien-être marquent ce retour au pays natal, son séjour à Paris l'ayant aidée à grandir («Paris a engueulé ma rage/ finis les enfantillages/je range mes pleurs au garage» ou bien «enfin je suis un peu plus sage/il était temps à mon âge...!»). Cette période qu'elle a vécu en France fonctionne comme un clivage entre sa vie au Québec avant et après Paris, car elle se sent maintenant assez forte pour affronter les choses et elle est toute excitée de rentrer («Je reviens à Montréal/le coeur emballé de courage/je serais rentrée à la nage/si je n'avais pas eu tant de bagages»).

A la suite de cet itinéraire, nous avons l'émission consacrée à Olivia Ruiz, où nous allons aborder la chanson qui prête son titre à l'album, «J'aime pas l'amour».

Dans cette chanson, il s'agit d'une fille qui ne croit pas «au prince charmant»: «Le coq dans la basse cour/Ses blablas, c'est du flan/ Et ça manque d'humour». Elle déconstruit tous ces scénarios clichés des histoires d'amour qu'on trouve dans les chansons: «Et ces «Main dans la main»/Et ces «toujours toujours»/On connaît le refrain/Un petit air balourd/Des paroles de rien/Même pas d'Aznavour/C'est dire si ça craint». Ou bien dans les films: «A chaque fois voilà/C'est reparti pour un tour/Les chabadabada/Sur la plage de Cabourg» (référence explicite au film et à la bande sonore de ce film, *Un homme une femme,* de Cl. Lelouch). Et à la fin de la chanson on ne peut pas s'empêcher de penser à

une autre chanson, «Les histoires d'amour finissent mal, en général», par Les Rita Mitsouko: on sait c'que ça devient/C'est un compte à rebours/ Avant le coup d'surin/Des adieux sans retour/Des Valmy, des Verdun/Et des chagrins d'amour». A partir de cet exemple, on a l'impression que les filles (d'aujourd'hui ou de cette génération qu'elles représentent) tiennent à faire savoir qu'elles ne sont plus naïves ni crédules comme elles l'ont peut-être été avant, qu'elles ne se laisseront pas faire par les «mecs», dans les rapports amoureux.

Ce serait intéressant, puisqu'on traite de clichés, de demander aux étudiants, les garçons et les filles, quelles sont leurs représentations de l'amour. Si, du côté des filles, elles sont d'accord avec la représentation qui nous est donnée dans la chanson, du point de vue de la femme et ensuite demander aux garçons leur avis sur la façon dont est présenté le sujet.

Nous passons maintenant au dernier document, l'émission consacrée à Emilie Simon.

Nous avons ici l'exemple d'un autre aspect de cette chanson féminine, celui des genres musicaux. À la différence de ses consoeurs, elle se consacre à un genre musical très particulier, comme on peut s'en rendre compte par les récompenses qu'elle a reçues: une Victoire de la musique dans la catégorie Album électronique, en 2004, pour *Emilie Simon* et, en 2007, avec *Végétal,* une Victoire de la musique pour l' «Album de musiques électroniques» de l'année. C'est la seule aussi à avoir remporté une Victoire de la musique dans la catégorie « Bande Originale de Film » (pour *La Marche de l'Empereur*, en 2006). Dans l'extrait de son interview dans «Acoustic», la recherche musicale à laquelle elle se consacre est facilement vérifiable, au moment où elle répond aux questions qui lui sont posées par le présentateur, à propos de cet album qu'elle venait de sortir, *Végétal.* Et non seulement à ce moment-là mais aussi lorsqu'elle et ses musiciens interprètent «Fleur de saison», parce qu'on a la possibilité de voir sous les yeux, si l'on peut dire, comment les sons jaillissent d'instruments aucunement conventionnels et même incongrus . Cette chanson s'insère parfaitement dans cet album concept, où les textes et les sons musicaux extraits de cette nature végétale se correspondent harmonieusement.

Si on prend le temps d'exploiter cette chanson on pourrait faire d'abord avec les étudiants un travail de découverte des mots et des expressions concernant la nature végétale qu'on pourrait retrouver dans

une chanson portant ce titre-là. Puis essayer de leur faire repérer de quelle manière se construit le fil énonciateur. Car c'est l'artiste/interprète qui se transforme elle-même en une fleur de saison: «Il me paraît bien loin l'été/ Mes feuilles désséchées/Ne font plus la connexion». Cela se confirme encore par ces vers: «Oh le temps a tourné je compte les pousses/Des autres fleurs de saison/Je ne sortirai pas encore de la mousse/Pas plus qu'une autre fleur de saison».

Emilie Simon et Keren Ann se rapprochent, nous semble-t-il, dans le sens où la musique semble les intéresser davantage. D'un autre côté, et il est important de le faire remarquer aussi, toutes deux écrivent leurs textes en français et en anglais. En dépit de leurs particularités à elles, c'est un phénomène qui se produit d'une manière générale dans le paysage musical d'une Europe plurilingue et soumise à un marché de l'industrie phonographique de plus en plus globalisant.

Malgré le cadre restreint où s'insère ce compte-rendu, nous espérons avoir réussi à montrer un peu ce qui a été fait durant les heures de cours dont nous étions responsable. Par manque de temps, nous n'avons pas pu faire une approche plus en profondeur avec nos étudiants, néanmoins nous les incitons à chercher eux-mêmes sur des sites internet (quand ce n'est pas l'inverseet que eux nous font découvrir des sites et des artistes nouveaux!...) – les sites officiels des artistes et d'autres sites consacrés à la chanson[16]- , le contact avec les productions de ces artistes. Ce panorama, nous le croyons, devrait quand même leur permettre d'avoir un aperçu de cette chanson francophone actuelle, en particulier féminine.

[16] En guise d'exemple, www.youtube.com pour les video, www.paroles.net pour les paroles, www.rfimusique.com et http://fr.wikipedia.org pour les biographies.

Tradução do poema 66 de Catulo: elementos prosódicos

Maria Mendes Cantoni
Fale - UFMG

1) Introdução

Neste presente estudo, buscou-se apresentar o poema 66 de Catulo, dando ênfase aos seus aspectos prosódicos. Primeiramente, é feita uma breve explicação do texto, abordando contexto de produção, gênero e tema. Na seqüência, está disposto o texto original em latim, escandido, assim como uma proposta de tradução para o português. Por fim, são feitas algumas considerações a respeito da métrica do autor e dos recursos prosódicos empregados no poema, bem como das conseqüências do processo de tradução do latim para o português sobre o plano sonoro.

2) Contexto de produção

Caio Valério Catulo nasceu entre 87 e 84 a.C., na cidade de Verona, e morreu entre 57 e 54 a.C. Foi um célebre poeta latino que fez parte do círculo literário dos *poetae noui* ("poetas novos"), ou *neóteroi*, escritores do século I a.C. que, reunidos em torno da figura de Valério Catão, foram responsáveis por uma sensível mudança na literatura latina quanto à própria concepção do fazer poético como ideal em si mesmo. Esse movimento se caracterizou por uma ruptura formal e temática com a literatura romana tradicional (principalmente com a poesia épica), dela rejeitando a grande extensão e os recursos formais rudimentares, assim como os temas elevados e as preocupações externas ao fazer poético. Neste aspecto, sofreu enorme influência da corrente alexandrinista, poesia grega praticada no período helenístico, que teve como principais expoentes Calímaco de Cirene e Apolônio de Rodes. Dela, a geração de Catulo herdou, também, em termos formais, o cultivo de uma poesia que primasse pelo *labor limae* ("trabalho da lima"): a intensa elaboração sintática e estilística, o vocabulário erudito, os metros sofisticados.

O poema 66 é um dos 116 poemas do escritor que chegaram até os dias de hoje em uma compilação constituída de poemas de natureza heterogênea, dispostos, por um critério formal, em três grandes grupos (Cardoso, 2003, p. 55-59). No primeiro (1-60), há poemas líricos de pequena extensão em metros os mais variados, por essa razão referidos como polímetros. São nove metros diferentes: falécio (em 1-3, 5-7 e outros 34 poemas), trímetro jâmbico puro (em 4 e 29), coliambo (em 8, 22, 31, 37, 39, 44, 59 e 60), sáfico menor (em 11 e 51), priapeu (em 17), tetrâmetro jâmbico hiponático (em 25), asclepiadeu menor (em 30), estrofe de dois glicônicos e um farecrácio (em 34), trímetro jâmbico arquilóquio (em 52). O segundo grupo (61-68) é composto por poemas mais elaborados e de maior extensão, freqüentemente chamados como *carmina docta* ("poemas eruditos") ou *carmina maiora, longiora* ("poemas maiores, mais longos"). Os metros empregados são o hexâmetro datílico (62 e 64), o galiambo (63) e o dístico elegíaco (65 e 66), havendo ainda uma estrofe de três glicônicos e um farecrático (61). No terceiro grupo (69-116), há somente epigramas em dísticos elegíacos.

Há uma clara oposição do segundo grupo com relação aos outros dois, não só em termos de extensão, mas talvez principalmente em termos de temática e linguagem. Os poemas 61 a 68, além de significativamente mais longos, são os que mais se aproximam da poesia alexandrina. Tratam de temas mais elevados e dificilmente podem, como os demais, ser considerados *nugae*. O primeiro e o terceiro grupo, por sua vez, são claramente poesia de circunstância e tratam das seguintes temáticas: declarações de amor e ódio ao amante (são os chamados poemas do ciclo de Lésbia e de Juvêncio); celebrações dos amigos e do fazer poético; invectivas. Os *carmina docta* diferenciam-se dos demais também por sua linguagem sofisticada e erudita, contrastando-se com os poemas de linguagem mais cotidiana, os polímetros e epigramas, cheios de elementos orais, familiares, populares e, muitas vezes, agressivos e obscenos.

3) Gênero

O poema 66 pode ser classificado como um exemplar da poesia elegíaca. Ao contrário da concepção moderna, em que adquiriu uma conotação fúnebre, melancólica, a poesia elegíaca, na literatura antiga, era definida antes pelo metro utilizado, o dístico elegíaco. Os temas tratados eram diversos – amor, ódio, perda, mitologia, eventos célebres

ou corriqueiros da vida cotidiana, exaltação de uma pessoa ou estilo de vida, reflexão meta-poética, mas dificilmente questões formais ou severas como as políticas, históricas ou religiosas.

O poema de Catulo aqui analisado seria uma elegia de fundo mitológico, construída a partir de um poema de Calímaco. Enquadra-se muito bem dentro dos moldes da elegia alexandrinista, a qual dificilmente se enquadra nas classificações tradicionais dos gêneros poéticos, devido à sua natureza híbrida, podendo ser, ao mesmo tempo, didática e lúdica, comovente e descontraída, objetiva e emocional, narrativa e lírica, melancólica e erudita, direta e decorativa (Luck, 1959, p. 40). O poema 66, como se pode perceber, participa de todos esses elementos: trata de um tema mitológico, mas quem toma a palavra é uma cabeleira, um eu-lírico inusitado; estão dispostos, lado a lado, dados objetivos (astronômicos, históricos, entre outros) e uma enorme profusão de semas relacionados ao amor e ao sofrimento; são narrados eventos (a própria transformação da cabeleira, assim como eventos anteriores) e descritos estados emocionais (da cabeleira e de Berenice); o poeta emprega sua erudição, aliada a uma técnica de composição primorosa, para construir um retrato mitológico, mas sem fins elevados, ainda que, como os demais *carmina docta*, apresente um tom mais solene que o de diversas outras poesias do autor.

4) Estrutura Métrica

O dístico elegíaco, utilizado por Catulo na maior parte de sua obra (poemas 65-116), é uma estrofe, pois formado por dois metros distintos repetidos regularmente (δίστιχος = "de duas linhas"), sendo um hexâmetro datílico seguido de um pentâmetro datílico, como mostrado a seguir.

Hexâmetro datílico: – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏓

Composto por seis pés (hexâmetro = "de seis metros"), tem como base o dátilo (– ⏑), obrigatório apenas no quinto pé. Nos demais, é possível a livre substituição por um espondeu (– –). Contudo, caso a substituição ocorra no quinto pé, é dito hexâmetro espondaico. O sexto pé, cuja última sílaba é ancípite (⏓), ou seja, indiferentemente longa ou breve, pode resultar em um espondeu ou em um troqueu (– ⏑).

Pentâmetro datílico: – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ –

Composto por cinco pés (pentâmetro = "de cinco metros"), um deles dividido, é considerado como a união de dois meios hexâmetros cataléticos, ou seja, incompletos (κατάληξις = "encurtamento, terminação brusca"), em que falta o último pé. Tem também como base o dátilo, que é obrigatório no quarto e quinto pés. Apenas no primeiro e no segundo é possível a livre substituição pelo espondeu.

O dístico elegíaco tem ritmo descendente, pois os seus pés recebem maior intensidade (o *ictus*) na primeira sílaba. Possui uma qualidade musical leve, mas também proeminente, pois seu pé básico, o dátilo, é rápido e vigoroso. Pode, também, se tornar mais solene e lento, quando há uma grande quantidade de espondeus, pé que sugere dignidade, ordem, gravidade. Além disso, quanto a seu aspecto sintático-semântico, esse metro geralmente encerra em si mesmo um sentido gramatical completo.

5) Tema

O tema central do poema 66 de Catulo é a transformação dos cabelos de Berenice em uma constelação. Baseia-se, para tal, em uma história antiga que explica a origem da constelação *Coma Berenices*: a rainha egípcia Berenice II teria prometido oferecer seus belos cabelos a Ísis-Vênus, se seu marido, Ptolomeu III, voltasse com vida da guerra contra os Assírios. Tendo obtido sucesso em seu pedido, cortou sua cabeleira e depositou-a no templo da deusa. A oferta sagrada, contudo, desapareceu misteriosamente, pois os deuses, para tornarem eterna a beleza dos cabelos de Berenice, transformaram-nos em uma constelação, a que o astrônomo chamou *Coma Berenices*, "Cabeleira de Berenice", situada entre as constelações de Virgem e da Ursa Maior.

Na verdade, o texto de Catulo consiste em uma tradução de poema homônimo de Calímaco. Infelizmente, do poema original restaram-nos apenas escassos fragmentos, sendo o *Carmen LXVI* um raro registro do que teria sido o texto grego.

6) Texto original escandido[1]

Ōmnĭă| quī māg|nī dīs|pēxīt| lūmĭnă| mūndī
quī stēl|lār(um)‿ōr|tūs ‖ cōmpĕrĭt| ātqu(e)‿ŏbĭ|tūs
flāmmĕŭs| ūt răpĭ|dī sō|līs nĭtŏr| ōbscū|rētŭr
ūt cē|dānt cēr|tīs ‖ sīdĕră| tēmpŏrĭ|bŭs
ūt Trĭuĭ|ām fūr|tīm sūb| Lātmĭă| sāxă rĕ|lēgāns
dūlcīs ă|mōr gū|rō ‖ dēuŏcĕt| ăĕrĭ|ō
īdēm| m(e)‿īllĕ Cŏ|nōn cāe̯|lēst(i)‿īn| lūmĭnĕ| uīdĭt
ē Bĕrŏ|nīcē|ō ‖ uērtĭcĕ| cāe̯sărĭ|ĕm
fūlgēn|tēm clā|rē quām|mūltīs| īllă dĕ|ārŭm
lēuĭă| prōtēn|dēns ‖ brācchĭă| pōllĭcĭ|tā‿(e)st
quā rēx| tēmpēs|tātĕ nŏ|u(o) aūctŭs hў|mēnā|ēō
uāstā|tūm fī|nīs ‖ īuĕrăt| Āssўrĭ|ōs
dūlcĭă| nōctūr|naē̯pōr|tāns uēs|tīgĭă| rīxaē̯
quām dē| uīrgĭnĕ|īs ‖ gēssĕrăt| ēxŭuĭ|īs
ēstnĕ nŏ|uīs nūp|tīs ŏdĭ|ō Vēnŭs| ānnĕ pă|rēntŭm
frūstrān|tūr fā̯l|sīs ‖ gaūdĭă| lācrĭmŭ|līs
ūbēr|tīm thălă|mī quās| īntrā| līmĭnă| fūndūnt
nōn ĭtă| mē dī|uī ‖ uēră gĕ|mūnt iŭuĕ|rīnt
īd mĕă| mē mūl|tīs dŏcŭ|īt rē|gīnă quĕ|rēlīs
īnuī|sēntĕ nŏ|uō ‖ praēdĭă| tōruă uĭ|rō
ēt tū| nōn ōr|būm lūx|tī dē|sērtă cŭ|bīlĕ
sēd frā|trīs cā|rī ‖ flēbĭlĕ| dīscĭdĭ|ŭm
quām pĕnĭ|tūs maē̯s|tās ē|xēdīt| cūră mĕ|dūllās
ūt tĭbĭ| tūnc tō|tō ‖ pēctŏrĕ| sōllĭcĭ|taē̯
sēnsĭbŭs| ērēp|tīs mēns| ēxcĭdĭt| āt t(e)‿ĕgŏ| cērtē
cōgnō|r(am)‿ā pār|uā ‖ uīrgĭnĕ| māgnănĭ|măm
ānnĕ bŏ|n(um)‿ōblī|tā‿(e)s fă̆cĭ|nūs quō| rēgĭ(um)‿ă|dēptă‿(e)s
cōniŭgĭ|ūm quōd| nōn ‖ fōrtĭŏr| aūsĭt ă|līs
sēd tūm| maēstă uĭ|rūm mīt|tēns quaē̯ uērbă lŏ|cūtā‿(e)st
Iūpĭtĕr| ūt trīs|tī ‖ lūmĭnă| saē̯pĕ mă|nū
quīs tē| mūtā|uīt tān|tūs dĕŭs| ān quŏd ă|māntēs
nōn lōn|g(e)‿ā cā|rō ‖ cōrpŏr(e)‿ă|bēssĕ uŏ|lūnt
ātqu(e)‿ĭbĭ| mē cūnc|tīs prō| dūlcī| cōniŭgĕ| dīuīs
nōn sĭnĕ| taūrī|nō ‖ sānguĭnĕ| pōllĭcĭ|tā‿(e)s
sēī rĕdĭ|tūm tĕtŭ|līssĕt ĭs| haūt īn| tēmpŏrĕ| lōngō

[1] Partiu-se do texto estabelecido por Lafaye (Catulo, 1949, *Les Belles Lettres*), ainda que divirja de edições muito bem conceituadas, como a Oxford (Fordyce, 1987) e a coleção *Corpus Scriptorum Latinorum* (Catulo, [19-]).

cāpt(am)‿Ăsĭ(am)‿Ægўp|tī ‖ fīnĭbŭs| ādd*ĭ*dĕ|răt
quīs ĕgŏ| prō fāc|tīs cǣlēstī| rēddĭtă| cœ̄tū
prīstĭnă uōtă nŏ|uō ‖ mūnĕrĕ| dōssŏlŭ|ō
īnuī|t(a)‿ō rē|gīnă tŭ|ō dē| uērtĭcĕ| cēssī
īnuī|t(a)‿ādiū|rō ‖ tēquĕ tŭ|ūmquĕ că|pŭt
dīgnă fĕ|rāt quōd| sīquīs ĭ|nānĭtĕr| ādiū|rārĭt
sēd quī| sē fēr|rō ‖ pōstŭlĕt| ēssĕ pă|rĕm
īllĕ quŏ|qu(e)‿ēuēr|sūs mōns| ēst quēm| māxĭm(um)‿ĭn| ōrīs
prōgĕnĭ|ēs Thī|ǣ ‖ clāră sŭ|pēruĕhĭ|tŭr
cūm Mē|dī pĕpĕ|rērĕ nŏ|uūm mărĕ| cūmquĕ iŭ|uēntūs
pēr mĕdĭ|ūm clās|sī ‖ bārbără| nāuĭt Ă|thŏn
quīd făcĭ|ēnt crī|nēs cūm| fērrō| tālĭă| cēdānt
Iūpĭtĕr| ūt Chălў|būm ‖ ōmnĕ gĕ|nūs pĕrĕ|ăt
ēt quī| prīncĭpĭ|ō sūb| tērrā| quǣrĕrĕ| uēnās
īnstĭtĭt| āc fēr|rī ‖ strīngĕrĕ| dūrĭtĭ|ĕm
ābiūnc|tǣpa|l(o)‿āntĕ cŏ|mǣmĕă| fātă sŏ|rōrēs
lūgē|bānt cūm| sē ‖ Mēmnŏnĭs| Æthĭŏ|pĭs
ūnĭgĕ|n(a)‿ĭmpēl|lēns nū|tāntĭbŭs| ārĕră| pēnnīs
ōbtŭlĭt| Ārsĭnŏ|ēs ‖ Lōcrĭdŏs| ālĕs ĕ|quōs
īsquĕ pĕr| ǣthĕrĭ|ās mē| tōllēns| āuŏlăt| ūmbrās
ēt Vĕnĕ|rīs cās|tō ‖ cōllŏcăt| īn grĕmĭ|ō
īpsă sŭ|ūm Zĕphў|rītĭs ĕ|ō fămŭ|lūm lē|gārăt
Grāiĭă| Cānŏpĭ|ēs ‖ īncŏlă| lītŏrĭ|bŭs
hīc dī|ī uărĭ|ō nĕ sŏ|lūm īn| lūmĭnĕ| cǣdī [2]
ēx Ărĭ|ādnē|īs ‖ aūrĕă| tēmpŏrĭ|bŭs
fīxă cŏ|rōnă fŏ|rēt sēd| nōs quŏquĕ| fūlgē|rēmŭs
dēuō|tǣflā|uī ‖ uērtĭcīs| ēxŭuĭ|ǣ
ūuĭdŭ|l(am)‿ā flē|tū cē|dēnt(em)‿ād| tēmplă dĕ|ūm mē
sīdŭs ĭn| āntī|quīs ‖ dīuă nŏ|uūm pŏsŭ|ĭt
Vīrgĭnĭs| ēt sǣ|quī cōn|tīngēns| nāmquĕ Lĕ|ōnīs
lūmĭnă| Cāllīs|tō ‖ iūnctă Lў|cāŏnĭ|ǣ
uērtŏr ĭn| ōccā|sūm tār|dūm dūx| āntĕ Bŏ|ōtĕn
quī uīx| sēr(o)‿āl|tō ‖ mērgĭtŭr| Ōcĕă|nō
sēd quām|quām mē| nōctĕ prĕ|mūnt uēs|tīgĭă| dīuŭm
lūx aū|tēm cā|nǣ ‖ Tēthўĭ| rēstĭtŭ|ĭt
pācĕ tŭ|ā fā|r(i)‿hīc lĭcĕ|āt Rhām|nūsĭă| uīrgŏ
nāmqu(e)‿ĕgŏ| nōn ūl|lō ‖ uēră tĭ|mōrĕ tĕ|găm
nēc sī| m(e)‿ĭnfēs|tīs dīs|cērpēnt| sīdĕră| dīctīs
cōndĭtă| quīn uē|rē ‖ pēctŏrĭs| ēuŏlŭ|ăm

[2] Este verso, sendo corrupto, tem escansão duvidosa.

nōn hīs| tām laet̄ōr rē|būs quām| m(e)‿āfŏrĕ| sēmpĕr
āfŏrĕ| m(e)‿ā dŏmī|nae̅ ‖ uērtĭcĕ| dīscrŭcĭ|ŏr
quīc(um)‿ĕgŏ| dūm uīr|gō quōn|dām fŭĭt| ōmnībŭs| ēxpērs
ūnguēn|tīs ū|nā ‖ mīlĭă| mūltă bĭ|bī
nūnc uōs| ōptā|tō quōm| iūnxīt| lūmĭnĕ| taedā
nōn prĭŭs| ūnănĭ|mīs ‖ cōrpŏră| cōniŭgĭ|bŭs
trādĭtĕ| nūdān|tēs rē|iēctā| uēstĕ pă|pīllās
quām iō|cūndă mĭ|hī ‖ mūnĕră| lībět ŏ|nyx
uēstĕr ŏ|nyx cās|tō cŏlĭ|tīs quae̅| iūră cŭ|bīlī
sēd quae̅| s(e)‿īmpū|rō ‖ dēdĭt ă|dūltĕrĭ|ō
īllĭŭs| ā mălă| dōnă lĕ|uīs bĭbăt| īrrĭtă| pūluĭs
nāmqu(e)‿ĕg(o)‿ăb| īndīg|nīs ‖ praemĭă| nūllă pĕ|tō
sēd măgĭs| ō nūp|tae̅sēm|pēr cōn|cōrdĭă| uōstrās
sēmpĕr ă|mōr sē|dēs ‖ īncŏlăt| āssīdŭ|ŭs
tū uē|rō rē|gīnă tŭ|ēns cūm| sīdĕră| dīuăm
plācā|bīs fēs|tīs ‖ lūmĭnĭ|būs Vĕnĕ|rĕm
ūnguĭnĭs| ēxpēr|tēm nōn| sīrīs| ēssĕ tŭ|ām mē
sēd pŏtĭ|ūs lār|gei̅s ‖ āffĭcĕ| mūnĕrĭ|bŭs
sīdĕră| cōrrŭĕ|rīnt ŭtĭ|nām cŏmă| rēgĭă| fĭăm
prōxĭmŭs| Hȳdrō|chōi̅ ‖ fūlgĕrĕt| Ōărĭ|ŏn

7) Proposta de tradução

Poema 66

Quem vislumbrou todas as luzes do grande mundo,
quem descobriu os nasceres e morreres das estrelas
– e como se apagaria o brilho de fogo do impetuoso sol,
como as constelações, em certo instante, partiriam,
como, às escondidas, até uma rocha do Latmo, à Trívia[3]
o doce Amor faria descer de sua volta pelo céu[4] –,
aquele mesmo, Cônon, viu-me na luz celeste,
da cabeça de Berenice a cabeleira
claramente cintilante, que a muitas das deusas

[3] Trívia é o sobrenome de Diana, deusa das *triuia*, "encruzilhadas". Em sua natureza tríplice, a deusa representava, no céu, a Lua; na terra, Diana; nos infernos, Hécate; era, ainda, quem presidia os partos. Aqui, está em jogo sua primeira faceta.

[4] Levada pelo Amor, Diana vai ao encontro de Endimion, em uma caverna do Latmo, o que serviria como explicação mitológica para o desaparecimento da lua em uma de suas fases.

ofereceu, estendendo os delicados braços,
na época em que o rei, elevado pelo recente casamento,
ajudara a devastar os territórios dos Assírios,
portando os doces vestígios da luta noturna
que travara por causa dos despojos da virgem.
Está Vênus com ódio das novas núpcias? Ou será que
as alegrias dos pais são frustradas por lágrimas falsas,
que se derramam abundantemente dentro das paredes do quarto nupcial?
Não, assim tenham-me ajudado os deuses, eles lamentam coisas verdadeiras.
Isso me demonstrou minha rainha, com muitos lamentos
ao novo marido, que ia ter com ferozes combates.
E tu não lastimaste, abandonada, o leito vazio,
mas sim a separação dolorosa do querido primo[5]?
Quão profundamente a saudade devorou teu peito!
Como, nessa hora, a ti, agitada em todo o seu ser,
a mente arrasou os sentimentos arrastados! Mas eu, por certo, te
conhecera, grandiosa para uma jovem virgem.
Ou será que esqueceste o feito benéfico, pelo qual obtiveste
a régia união, o qual não ousou um outro mais forte[6]?
Mas que palavras aflitas ela disse, então, deixando ir o marido!
Por Júpiter, como esfregaste muitas vezes o olhar com tua mão!
Algum deus tão grandioso te transformou, ou será porque os amantes
não querem estar afastados do corpo querido?
E, nesse momento, em favor do doce esposo, aos deuses todos me
ofereceste, com o sangue de um touro,
como ele tivesse podido retornar em tempo não longo
e acrescentara a conquistada Ásia aos territórios do Egito.
Eu, enviada à celeste reunião em favor dos feitos pelos quais
pago voto antigo com oferenda nova,
forçada, oh rainha, de tua cabeça me retirei,
forçada, juro por ti, tanto quanto por tua fronte.
Se alguém tiver jurado em vão, que receba o que merece.

---

[5] A palavra *frater* era usada também para indicar "amante, companheiro". Poderia também significar "primo", havendo igual referência a Ptolomeu, que, além de marido, era primo de Berenice.

[6] Nesta passagem, Fordyce (1987, p. 333) remete a Justino 26, 3: Berenice fora prometida a Ptolomeu por seu pai, Magras. Tendo este morrido, a mãe da rainha ofereceu-a a Demétrio, primo de Ptolomeu. O novo pretendente, contudo, envolveu-se amorosamente com a futura sogra. Berenice, então, colaborou para que ele fosse assassinado e, assim, casou-se com Ptolomeu.

Mas quem pode desejar estar próximo à lâmina?
Do mesmo modo, foi cortado aquele monte, o maior que, nas praias,
o ilustre descendente de Tia[7] transpõe,
quando os Medos[8] procuraram um novo mar e quando a juventude
bárbara, com sua esquadra, conseguiu navegar por dentro do Áton[9].
Já que tais coisas cedam ao ferro, o que podem fazer os cabelos?
Oh Júpiter, que pereça toda a raça dos Cálibes[10]
e quem, no início, sob a terra, em procurar veios
aplicou-se e também em forjar a dureza do ferro!
As franjas minhas irmãs, há pouco separadas de meus destinos,
choravam, pois o irmão de Memnon Etíope[11],
lançando-se aos ares com plumas oscilantes,
levou adiante o cavalo alado de Arsinoé Lócrida[12],
e ele, impelindo-me pelas etéreas sombras, voou
e recostou-me no sagrado colo de Vênus.
Para tal enviara seu servo a própria Zefirítida,
habitante grega dos litorais de Canopo.
Naturalmente, para que não apenas, na luz mutável do céu divino[13]

---

[7] A titã Tia era esposa de Hipérion e mãe do Sol, podendo o trecho referir-se a este ou, ainda, como propõe Fordyce (1987, p. 334), a Bóreas, o Vento Norte, de quem ela era avó.

[8] Os Persas.

[9] Durante as Guerras Médicas, os Medos, sob o comando de Xerxes, construíram um canal através do monte Áton, para alcançarem o continente europeu.

[10] Tribos da região sul do Cáucaso às quais as lendas antigas associam a maestria na têmpera do ferro (Castro, 1975). Calímaco chega a referi-los como os descobridores do ferro (Fordyce, 1987, p. 335).

[11] Para Fordyce (1987, p. 336), o irmão de Mêmnon a que se refere o trecho seria Zéfiro, o Vento Oeste, aqui, um cavalo alado, como freqüentemente são representados os Ventos. Já Lafaye (1949, p. 66) afirma tratar-se de uma passagem ainda mal explicada e aponta para *ales equos*, "cavalo alado", como sendo um avestruz, no que está de acordo Rat (1931, p. 314).

[12] Arsinoé Lócrida remete a Arsinoé II, grega com que se casara Ptolomeu II, pai de Ptolomeu III. Tendo sido divinizada após a morte e identificada com deusa Afrodite-Vênus, foi para ela construído um templo em Zefírio, promontório e cidade da Cilícia, proximidades de Canopo (Fordyce, 1987; Rat, 1931). É chamada, assim, de Zefirítida (ver v. 57).

[13] O 59 é um verso corrupto, tendo sido encontradas as variantes *hi dii uen ibi* (Fordyce, 1987, p. 64; Catulo, [19-], Corpus Scriptorum Latinorum, p. 93) e *scilicet in uario* (Rat, 1931, p. 128), para o *hic dii* (Lafaye, 1949, p. 66) aqui adotado.

colocada, a partir das têmporas da áurea Ariadne[14],
uma coroa existisse, mas que também nós brilhássemos,
consagrados despojos da loura cabeça.
Úmida do pranto, a mim, que me retirava aos templos dos deuses,
a deusa postou, estrela nova, no meio das antigas.
E, de fato, cobrindo, de Virgem, do feroz Leão e
de Calisto Licaônide[15] as luzes unidas,
sou levada ao poente, guia ante o vagaroso Boieiro[16],
o qual, com custo, é tardiamente imerso no profundo Oceano.
Mas, ainda que os passos dos deuses, à noite, me descendam,
a luz, contudo, reergue-me à experiente Tétis[17].
(Que agora seja permitido celebrar, com tua permissão, oh Raminúsida[18],
e que eu, de fato sem nenhum temor, guarde coisas verdadeiras;
e, se me desfazem os astros com palavras contrárias, que não
faça sair de meu peito as coisas verdadeiramente encerradas)
Não mais feliz com isto, do que atormentada, por ter que me ausentar,
para sempre me ausentar da cabeça de minha senhora,
com a qual eu, um dia, quando foi ela uma virgem privada de todos
os perfumes, sozinha, muitas milhares sorvi[19].
E agora vós, depois que a tocha nupcial, com a agradável luz, reuniu
os corpos dos antes desconexos esposos,
sendo retirada a veste, entregai os seios nus.
Quão encantadores os mimos – agrada-me o ônix,
o vosso ônix – que, como direito, cultuais no leito casto.
Mas aquela que se entregou ao impuro adultério,

---

[14] Ariadne, abandonada por Teseu, casara-se com Dionísio, recebendo deste, como presente de núpcias, uma coroa de ouro cravejada de pedras. Quando Ariadne morreu, a coroa, foi lançada aos ares e suas pedras se transformaram em estrelas, que brilham eternamente no alto céu.

[15] Calisto, filha do rei Licaonte, foi metamorfoseada em ursa por Hera, que estava com ciúmes do esposo Júpiter. Este, por sua vez, enviou Calisto aos céus, transformando-a nas estrelas que compõem a constelação da Ursa Maior (Fordyce, 1987, p. 337).

[16] A referência, direta ou indireta, às constelações Virgem (*Virgo*), Leão (*Leo*), Ursa Maior (*Callisto Lycaoniae*) e Boieiro (*Bootes*) precisam a localização da Cabeleira de Berenice, entre as quais a mesma está postada.

[17] Tétis, deusa do mar, era esposa do Oceano.

[18] O adjetivo "Ramnúsida" refere-se à deusa Nêmesis, pois seu templo mais ilustre estava localizado em Ramnunte.

[19] Segundo Fordyce (1987, p. 339), haveria uma diferença entre o uso dos perfumes pelas mulheres solteiras e pelas casadas.

a infeliz, que o leve pó sorva dela os nulos presentes.
E, de fato, eu nenhum prêmio peço das indignas,
mas, antes, oh esposas, que possa sempre a concórdia,
sempre o assíduo amor, habitar vossas moradas.
Tu, verdadeiramente, rainha, observando as estrelas, a deusa
Vênus aplacarás, com festivas luzes.
Que não tenhas consentido eu, tua, estar privada de ungüentos,
mas gratifica-me preferentemente com abundantes mimos.
Tomara que as estrelas caiam e que eu dê um régio rabo de cometa;
que Oríon brilhe próximo de Aquário!

8) Elementos métrico-prosódicos

Tipos de pés e sua freqüência

Quanto à freqüência de uso dos pés cuja variação é aceita em cada posição do verso, verificou-se a predominância de dátilos no primeiro e quarto pés, assim como no quinto, em que deveria ser exclusivo – há quatro hexâmetros espondaicos. Já os espondeus são os mais freqüentes no segundo e terceiro pés. Tem-se uma distribuição equilibrada, não privilegiando um ritmo, nem pronunciadamente mais ligeiro (acentuado pelos dátilos), nem mais grave, lento (acentuado pelos espondeus). Nos pentâmetros, o primeiro meio-pé é ocupado exclusivamente por uma sílaba longa, enquanto o último aceita, com proporção idêntica, longa ou breve – Catulo não segue a regra de que ambos os meios-pés devam ser longos.

Recursos estilísticos relativos à sonoridade

Há, ainda, a presença de diversos recursos estilísticos, muitos deles relacionados ao plano sonoro.[20]

Elisão, **sinalefa** e **aférese** serão aqui tratadas juntas, pois consistem na supressão de fonemas. Na primeira, tem-se a supressão da vogal final de palavra diante de outra vogal ou *h* mudo; na segunda, a supressão de sílaba final terminada por *m*, no mesmo contexto; na

[20] Foram tomadas como referência as obras de Pe. Ravizza (1954, p. 418-419), de Crusius (1951, p. 24-38) e de Herrero Llorente (1971, p. 162-170).

terceira, a supressão do fonema ocorre no início da palavra, aplicada sempre a formas do verbo *sum* (*es* ou *est*). Quanto à motivação de seu uso, tem-se que a supressão liga as palavras, podendo mimetizar processos de união ou indicar uma relação de contigüidade semântica, sintática, morfológica, até mesmo a rapidez da projeção de uma palavra sobre a outra. As elisões, sinalefas e aféreses aparecem em grande número, ao todo, 37, um número significativo frente à média geral nos outros poemas da obra, algo em torno de 9 [21] – deve ser levado em conta, contudo, o fato de que este é um poema de maior extensão. O verso 27, inclusive, contém nada menos que quatro supressões (duas sinalefas e duas aféreses): são conectadas as palavras *bonum*, *oblita* e *es*, assim como *regium*, *adepta* e *es*, mas não se trata apenas de reduzir o verso para que se encaixe no hexâmetro. Constrói-se um quadro retrospectivo de ações e resultados, que insere informações novas acerca da vida de Berenice, ao mesmo tempo em que serve para criticá-la em sua conduta de "esquecimento", passando ao largo da questão levantada por *facinus* (que pode ser desde um "crime" a um mero "feito"), mas também trazendo-a à tona – note-se que o termo ocupa a posição privilegiada do centro do verso.

Outro caso em que parece haver uma motivação específica na união de palavras via supressão de fonemas é o verso 25. Nele, a união das palavras *te* e *ego* colabora para o aumento crescente da proximidade entre sujeitos do discurso, a Cabeleira (*ego*) e Berenice (*tu*), que se dá ao longo do poema – e que não é abalada, em seu ápice, com a emergência da separação física. Com efeito, no trecho acima, há uma referência à intimidade entre elas, visto que a Cabeleira argumenta que a conhecera, que a "aprendera" (*cognosco*), emitindo, em seguida, um juízo acerca da figura de sua senhora.

Finalmente, destaca-se, no verso 36, o processo de mimetização pelo qual a Ásia (que forma um significativo composto junto a *captam*) é sonora, sintática e semanticamente anexada ao Egito: capt[Asi**[Aegypti]**].

Dentro da **diérese** (separação de vogais de uma mesma sílaba em sílabas distintas), temos a separação de ditongos, com quatro ocorrências, *āĕrio* (v. 6), *āĕra* (v. 53), *hymenāēo* (v. 11) e *Arsinŏēs* (v. 54) (os dois primeiros são casos de sinérese usual na língua, os últimos se devem à

[21] Dado apurado a partir dos levantamentos estatísticos contidos na edição de Catulo do *Corpus Scriptorum Latinorum* (Catulo, [19-]: 131-151), que agrupa como *elisiones* todos os três tipos de supressão de fonema.

origem estrangeira), e a vocalização de semivogais, de que temos apenas duas ocorrências, *dossolŭo* (v. 38) e *euolŭam* (v. 74).

A **síncope** (supressão de fonema ou sílaba no interior de uma palavra) apresenta quatro ocorrências, *luxti* (<*luxisti*, v. 21), *cognoram* (<*cognoueram*, v. 26), *adiurarit* (<*adiurauerit*, v. 41) e *legarat* (<*legauerat*, v. 57), que não parecem ter outra motivação que a adequação métrica: consistem em um traço de oralidade – em se tratando de fenômeno comum na língua latina, principalmente em tempos do *perfectum*, em que desaparece o *-ue-*/*-ui-* –, que não se enquadra no tom mais elevado do poema.

Não são fenômenos produtivos no poema o **hiato** (não ocorrência de sinalefa ou elisão em um ambiente propício à sua aplicação) – que ocorre apenas uma vez, em *so*|*lūm īn*| (v. 59), em verso corrupto, de escansão duvidosa – e a **sinérese** (contração de vogais contíguas, que formariam sílabas diferentes, em uma mesma sílaba) – que ocorre duas vezes, acessoriamente à ditongação, na forma arcaica *sa͡i* (v. 35), e em *larga͡is* (v. 92).

Características do vocabulário com implicações na sonoridade

Serão destacados, por fim, algumas características do vocabulário do poema que têm implicações em sua sonoridade, os arcaísmos e estrangeirismos, que entre outras coisas, dão ao poema um tom erudito. Dentro dos diversos **arcaísmos**, verifica-se a alteração do timbre vocálico (*guro*, v. 6; *praelia*,v. 20; *dossoluo*, v. 38; *quom*, v. 79; *iocunda*, v. 82; *uostras*, v. 87), mudança de consoantes (*bracchia*, v. 10; *querellis*, v. 19; *haut*, v. 38), síncope (*alis,* v. 27), ditongação (*sei,* v. 38) e acréscimo de sílaba (em redobro analógico) (*tetulisset*, v. 35). Além disso, o poema é entrecortado por **estrangeirismos** ou palavras que têm sua origem estrangeira muito próxima, representados principalmente pelos inúmeros nomes próprios e termos relacionados com o casamento. Há palavras estrangeiras que, ademais, apresentam alguma divergência com relação ao sistema prosódico latino, especialmente no que concerne às regras métricas, havendo sístole ou diástole. São pelo menos oito: *Beronicēo* (v. 8), *Thīae* (v. 44), *Chalybūm* (v. 48), *Zephyritĭs* (v. 57), *Ariadnēīs* (v. 60), *Lycāoniae* (v. 66), *Tethyĭ* (v. 70), *Ōarion* (v. 94), além dos já mencionados *hymenāēo* (v. 11) e *Arsinŏēs* (v. 54) (ver item "Diérese" acima)

Alguns pontos relativos à métrica e à prosódia latinas não foram contemplados neste presente estudo, por seu caráter controverso e/ou demasiado complexo[22] para as dimensões aqui pretendidas. São questões como a cesura, o *ictus*, a pronúncia de alguns fonemas e a natureza do acento latino, que poderiam ser analisados no poema 66 em outra ocasião.

9) Conclusão

Catulo, no poema 66, em consonância com seu projeto estético-literário e inspirado em Calímaco, constrói uma elegia de fundo mitológico, com a erudição e elegância próprias a um *poeta doctus* como ele, assim como demonstra fidelidade aos modelos alexandrinistas, também em relação ao manejo do metro, o dístico elegíaco. Com relação a este poema, demonstrou-se que alguns fenômenos métrico-prosódicos seriam motivados, não por uma exigência do metro, mas antes para mimetizar processos de união ou indicar uma relação de contigüidade semântica, sintática, morfológica. Além disso, foram analisados a freqüência de uso dos pés cuja variação é aceita em cada posição do verso; o uso de arcaísmos e estrangeirismos – que tem implicação na própria sonoridade do poema, além de conferir-lhe um tom erudito – e os principais recursos métrico-prosódicos utilizados – havendo uma predileção pelos fenômenos de união de palavras através da supressão de fonemas.

Diante da grande riqueza presente na faceta métrico-prosódica deste (e também de muitos outros) poema de Catulo, cabe a questão: como reproduzir as estratégias e recursos sonoros em uma tradução do latim para o português? Este é um problema sem solução definitiva. De um lado, a opção por uma tradução poética – na qual se buscaria preservar ou reconstruir o aspecto sonoro do poema, com base nas possibilidades da língua de destino – tem conseqüências sérias para o plano semântico, e mesmo para a própria sonoridade, no que tange à dimensão do poema, pois via de regra implica em um aumento considerável de seu número de versos. Por outro lado, como foi feito aqui, pode-se optar por uma tradução justalinear – uma linha de tradução correspondendo a uma

[22] Oferecem uma descrição detalhada da controvérsia e complexidade que envolvem tais questões Crusio e Roda, 1951; Herrero Llorente, 1971; Nougaret, 1977.

linha do original –, que se mostra mais fiel ao plano semântico, inclusive com maior abertura para inserção de notas de auxílio à compreensão, e amparada por um pequeno estudo acerca dos aspectos métrico-prosódicos mais relevantes. Tal proposta se adequa ao público alvo desta tradução, que seria composto por estudiosos da língua latina falantes do português. Para outro público, talvez outra fosse a melhor solução encontrada para ir ao encontro dos interesses específicos. Cabe ao tradutor avaliar.

Referências

CARDOSO, Zélia de Almeida. A poesia lírica. In: _____. *A literatura latina*. 2. ed. rev. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 49-88.

CASTRO, Paulo P. Apontamentos de História Antiga, 1975. In: *Heros*. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dh/heros/>. Acesso em: 25 set. 2006.

CATULO, Caio Valério. *O cancioneiro de Lésbia*. Trad. Paulo S. de Vasconcellos. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1991.

CATULO, Caio Valério. *O livro de Catulo*. Trad. João A. de Oliva Neto. São Paulo: Ed. USP, 1996.

CATULO, Caio Valério. *Catulli Veronensis Liber*. 2. ed. Torino: Aedibus Paraviae, [19-]. (Corpus Scriptorum Latinorum) p. 89-95, 131-151.

CATULO, Caio Valério. *Poesies*. Trad. Georges Lafaye. 3. ed. rev. et corr. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

CATULO, Caio Valério; Tibulo. *Oeuvres*. Trad. Maurice Rat. Paris: Garnier, 1931.

CRUSIO, Frederico; RODA, Angeles. *Iniciación en la métrica latina.* Barcelona: Bosch, 1951.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino português*. 2. ed. Rio de Janeiro: 1956.

FORDYCE, C. J. *Catullus*. Oxford: At The Clarendon, 1987.

GAFFIOT, Felix. *Dictionnaire illustré latin français*. Paris: Hachette, 1960.

HERRERO LLORENTE, Victor José. *La lengua latina en su aspecto prosódico*: con un vocabulario de términos métricos. Madrid: Gredos, 1971.

LUCK, Georg. *The latin love elegy*. London: Methuen, 1959.

NOUGARET, Louis. *Traité de métrique latine classique*. 4e éd. corr. Paris: Klincksieck, 1977.

OLIVA NETO, J. A. Introdução. In: CATULO, C. V. *O livro de Catulo*. São Paulo: Ed. USP, 1996. p. 15-63.

RAVIZZA, João, padre. *Gramática latina*: (da Arcádia Romana). 11. ed. Niterói: Escola Industrial Dom Bosco, 1954.

VASCONCELLOS, P. S. A geração de Catulo. In: _____. *Realidade biográfica e verdade poética no "romance amoroso" de Catulo*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: USP, 1990. p. 1-45.

VASCONCELLOS, P. S. Introdução. In: CATULO, C. V. *O cancioneiro de Lésbia.* São Paulo: Ed. HUCITEC, 1991. p. 11-34.

“Desagradável ser trancada para fora, pior talvez ser trancada para dentro”: Virginia Woolf e além dos gêneros[1]

Maria Rita Drumond Viana
PÓS-LIT/UFMG

A contribuição de Virginia Woolf para o desenvolvimento do romance inglês e sua importância como uma das mais proeminentes modernistas concedem-lhe um lugar de destaque no cânone inglês. Sua imagem pública de um gênio mentalmente instável, uma mulher em luta com o seu talento, criou-lhe um espaço particular na cultura popular. Esse espaço foi aumentado pela adaptação fílmica de *As horas*, lançado em 2002 e que conta com Nicole Kidman no papel da escritora, uma personagem da história. O filme trata da composição e recepção de um dos mais famosos romances de Woolf, *Mrs. Dalloway* (1925). A ênfase dada a seu trabalho como autora de ficção frequentemente oblitera a sua importância como ensaísta e cronista de seu tempo. O componente feminista de muitos dos seus trabalhos não-ficcionais pode ser visto como a fonte da ambigüidade a que se submeteu sua obra no momento crítico contemporâneo à autora, durante o qual se elogiava efusivamente suas inovações técnicas, especialmente o desenvolvimento do fluxo de consciência, ao mesmo tempo em que se menosprezava a sua “política extremista” (LEE, 2000, p.91). Sua reputação como ensaísta tem variado muito desde sua morte, mas seus ensaios têm recentemente recebido maior atenção e suscitado inovadoras leituras, trazendo a tona o que Hermione Lee chamou de uma “reencarnação” ou “renascimento” de Woolf como ensaísta (LEE, 2000, p. 91).

No entanto, apesar desse renascimento, persiste a divisão de sua obra em gêneros, romance e ensaio, ficção e não-ficção. Essa distinção,

---

[1] Apresentado originalmente como “‘Uncomfortable to be locked out, worse perhaps to be locked in”: Virginia Woolf and the transgen(d)re experience” na XV Semana de Iniciação Cientítifca para o cumprimento parcial dos requerimentos de bolsista do PIBIC/CNPq, sob orientação da Profa. Sandra Regina Gourlart Almeida, FALE/UFMG.

embora útil, é algo artificial, dada a natureza dos próprios textos. Virginia Woolf buscou constantemente "quebrar a seqüência" (WOOLF, 1929, p.108) e subverter categorias que ela reconhecia como tendo sido forçadas, de forma pouco questionadora e não-crítica, pela tradição. Nesse estudo, pretende-se mostrar como Woolf nega as distinções de gêneros textuais, criando um paralelo entre a problematização da distinção dos gêneros sexuais em *Orlando: A Biography* [*Orlando: Biografia*], publicado em 1928, e *A Room of One's Own* [*Um teto todo seu*], de 1929. Ambas obras, embora caracterizadas como romance e ensaio, respectivamente, partilham características de ambos os gêneros. Esfumaçar as categorias genéricas é, para Woolf, mais do que um artifício estilístico, e obrepõe-se a uma de suas mais importantes postulações, pela subversão de divisões capazes de confinamento, por barreiras intransponíveis. O medo claustrofóbico de ser aprisionada em tipos é expressado pela reação da narradora de *A Room of One's Own*, após ser proibida de entrar na biblioteca de uma universidade: "e pensei em como é desagradável se ser trancada do lado de fora; e pensei em como talvez seja pior se ser trancada do lado de dentro" (WOOLF, 1928, p.33). O local marginal das mulheres na sociedade patriarcal inglesa da época foi algo que Woolf desenvolveu mais detalhadamente em *Three Guineas* [*Três Guinéus*], de 1939, mas é visto aqui, como em outros lugares de sua obra, como uma alternativa preferível a ficar engaiolada. Existe, no entanto, uma terceira via: pertencer a vários locais e se recusar a se enquadrar em apenas uma categoria.

Essa recusa é expressada na inconformidade a convenções específicas de cada gênero textual, assim como em suas teorizações a respeito de gêneros sexuais. Analisam-se, a seguir, as questões dos gêneros textuais em *A Room of One's Own* e *Orlando* antes de se proceder à discussão de como isso se relacionada ao entendimento e representação dos gêneros sexuais no romance.

A Room of One's Own foi publicado como livro em 1929, e consiste de uma versão expandida de dois seminários em faculdades para mulheres, dados por Woolf no ano anterior. O título está relacionado ao principal ponto da autora no ensaio, de que as mulheres têm que ter um espaço para si próprias, privacidade e independência econômica, para que possam se tornar escritoras e viver desta profissão. Essa análise materialista das limitações físicas, intelectuais e materiais foi uma novidade, e tem, desde então, gerado inúmeras controvérsias. O foco

deste estudo, no entanto, é menos no conteúdo e mais na forma e nas estratégias que Woolf adota para a sua argumentação.

Nesse ensaio, Woolf se dirige a seu público: mulheres na faculdade aberta a mulheres, recentemente inaugurada. No discurso, Woolf antecipa alguns problemas que o público pode ter com suas teses, adotando um tom conversacional e entrelaçando anedotas à sua oratória. Essas estratégias não são novas ao gênero, mas algumas distinções podem ser rapidamente percebidas. Primeiramente, ela rejeita a possibilidade de se chegar à verdade a partir dos fatos. A contenda, de acordo com Catherine Gallagher, "é uma percepção razoável das limitações da razão; opinião e preconceito... são reavaliados; objetividade e uma verdade universal polidamente postas de lado como, se não quimeras, pelo menos irrelevantes para a tarefa atual" (GALLAGHER, 2000, p.320). Essa técnica é altamente irônica, dado que é a partir de um argumento racional que Woolf critica a razão. Sempre atenta às expectativas de cada gênero, Woolf consegue seguir uma linha de argumentação que satisfaça as principais convenções do gênero mas que consegue, ainda assim, burlá-las. Teresa Winterhalter analisa a mesma estratégia no outro importante livro de ensaios de Woolf, *Three Guineas*:

> [Woolf] usa as convenções da argumentação persuasiva (leia-se: razão, erudição, e clareza), não para endossar ou privilegiar o ideal deste tipo de raciocínio, mas sim para expor o desejo implícito de competir e dominar que ela identifica como característico do estilo "racional". (WINTERHALTER, 2003, p.242, tradução minha)

O desejo de competir é exposto, em *A Room of One's Own*, na figura do pronome "eu", em inglês "I", que ela identifica como dominante em textos escritos por autores homens. Essa letra, uma barra "escura e reta", atrapalha a visão, e força-nos a "espreitar de um lado e de outro, para vislumbrar a paisagem por trás dela" (WOOLF, 1929, p.130). Woolf também busca evitar a mesma armadilha no início do ensaio, quando ela afirma que o "eu" usado no ensaio "é apenas um termo conveniente para alguém desprovido de existência real" (p.9) e que pode ser uma multiplicidade de personas: "Ali estava eu (chamem-me Mary Benton [sic], Mary Seton, Mary Carmichael ou pelo nome que lhes aprouver)" (p.9). O "eu" e o narrador são dissociados da autora, que não deseja imprimir sua autoridade à sua audiência, reproduzindo "uma relação

de dominância e submissão entre autor e leitor" (Winterhalter, 2003, p.240). O narrador representa uma coletividade de Marys, e portanto de mulheres em geral (ALMEIDA, 1996, p.129-130).

Assim o ensaio, que tem narradores múltiplos, dissociados da figura do autor, se torna portanto ficcional. Ficção é, desta forma, um dos principais instrumentos que Woolf usa nesse ensaio. As anedotas contadas são ficcionais mas universalizantes, podendo ter acontecido com qualquer mulher ou mulher alguma, mas que na verdade não existiram na realidade como o conceito é entendido por racionalistas. Uma das partes de *A Room of One's Own* mais facilmente encontradas em antologias e mais frequentemente citadas é a imaginativa história sobre a irmã de Shakespeare. Essa personagem é apresentada como uma irmã imaginária que teria, supostamente, as mesmas habilidades do seu irmão William, mas morre sem publicar sequer uma palavra, suicidando-se em seu desespero por se ver incapaz de usar seus talentos.

Outras narrativas ficcionais levam a narradora para o Museu Britânico, onde ela planeja pesquisar sobre a história da vida das mulheres. História e biografia são outros gêneros que Woolf traz para a discussão. Dell'Amico sugere que o narrador se utiliza do fato que sua pesquisa resulta apenas em informações fragmentárias e muitas vezes preconceituosas, mesmo tendo sido feita nos acervos do lugar que simboliza o conhecimento no Império Britânico, e consequentemente do mundo ocidental, para ressaltar o status marginalizado das mulheres (DELL'AMICO, 1998, s.p.)

História e biografia também são parte integral do romance *Orlando*. Nesse romance, Woolf constantemente destaca os efeitos da história na vida do protagonista. O fato de que *Orlando* recebeu o subtítulo "Uma Biografia" também causou certa comoção na data de sua publicação, uma vez que livreiros não sabiam onde colocar o volumes nas prateleiras, se na seção de biografias ou na de ficção. Em sua introdução à edição da Blackwell de *Orlando*, John Stape descreve a obra como um "gênero híbrido de formas paródicas", "simultaneamente um romance, um tratado sobre a biografia, um estudo da arte da ficção, uma obra de crítica social feminista, uma história literária revisionista e a história fantasticamente reescrita da vida de uma amiga de Woolf" (STAPE, 1998, p.xi). Cada uma dessas assertivas será analisada individualmente.

Orlando pode ser considerado um romance porque se trata da história ficcional do personagem-título. Os eventos na narrativa são

ficcionais. Seguem-se as convenções do *bildungsroman* ao representar o desenvolvimento de Orlando como um jovem aristocrata com pretensões artísticas até a sua coroação como escritora. É também um tratado sobre a biografia uma vez que o biógrafo de Orlando constantemente revela detalhes e características do seu *métier*, as limitações e expectativas em torno da biografia como gênero textual. O estudo sobre a arte da ficção se dá quando Orlando decide se tornar um escritor, e acompanha as muitas épocas nas quais a personagem de mais de 300 anos vive. Os diferentes estilos, visões sobre a arte da escrita, e a importância da arte se vêem representadas em cada um dos séculos nas figuras do ficcional Nicholas Greene e dos históricos Pope, Dryden e Swift – assim caracterizando a história literária revisionista. Além disso, o livro é dedicado à amiga e amante de Woolf, Vita Sackville West, e é a recriação fantasiosa de sua vida, partindo de muitas características e fatos da vida real. A propriedade de Knowle, pertencente à família de Vita Sackville West, se encontra topograficamente representada no livro, assim como a forma das pernas de Vita, e as telas de seus antepassados, reproduzidas na primeira edição do livro, e retrabalhadas para representar a vida da herói/na transgênero e imortal. Finalmente, trata-se de uma obra de crítica social feminista principalmente no seu tratamento das questões dos gêneros sexuais.

A questão do gênero é trazido à tona em *Orlando* primeiramente por causa da mudança de sexo da personagem-título, que ocorre por volta da metade do livro. Orlando, que no início do romance é um menino no século XVI, repentinamente se transforma em mulher durante seu cargo como embaixador em Constantinopla no reino de Charles II. No romance, não parece haver nenhuma motivação especial para a troca de sexo, e a reação de Orlando é bastante calma, quando ele se olha "de alto a baixo num grande espelho, sem mostrar nenhum sinal de perturbação" (WOOLF, 1928, p.115). O biógrafo reafirma que muito pouco de fato mudou: "Orlando transformara-se em mulher – não há que negar. Mas em tudo mais, continuava precisamente o que tinha sido. A mudança de sexo, embora alterando o seu futuro, nada alterava da sua identidade" (p.115). O que Woolf coloca aqui é a dissociação de sexo biológico e identidade. Esse movimento é, no entanto, negado em outras partes, ou pelo próprio biográfo, ou por quem ele próprio denomina, mas não nomeia, "filósofos". Pamela Caughie, em *Virginia Woolf & Postmodernism* [Virginia Woolf & Pós-modernismo], utiliza o termo *equivocação* para descrever uma estratégia contra a certeza e contra o desejo de prevalecer sobre os outros,

de afirmar e impor-se. A equivocação se realiza a partir de ambigüidades, pontos de vista contraditórios e a multiplicidade de visões. Nunca se tem certeza de quem está falando, da voz do autor, ou mesmo de quando as visões do biográfo estão sendo negadas. Passagens como a em que as características supostamente femininas e masculinas de Orlando são comparadas são bastante estereotípicas e certamente apontam para a ironia:

> As mulheres curiosas perguntariam, por exemplo, se Orlando era mulher, como não levava mais de dez minutos a vestir-se? E não eram as suas roupas escolhidas mais ou menos ao acaso, e as vezes não estavam até um pouco gastas? E diriam ainda que lhe faltava o formalismo masculino e o amor que os homens têm ao poder. Seu coração era excessivamente terno. Não podia ver espancar um burro nem afogar um gatinho. Embora observasse ainda que detestava assuntos domésticos, levantava-se de madrugada e saía pelos campos, no verão, antes do raiar do sol. Nenhum fazendeiro conhecia melhor do que ela coisas de colheita. Podia beber com os mais fortes e gostava de jogos de azar. Montava bem, e era capaz de dirigir seis cavalos a galope pela Ponte de Londres. Embora ainda, apesar de audaciosa e ativa como um homem, se notasse que a vista de alguém em perigo lhe produzia palpitações das mais femininas. Rebentava em lágrimas a mais leve provocação. Não era versada em geografia, achava a matemática intolerável, e sustentava certos caprichos, mais comuns nas mulheres do que nos homens, como, por exemplo, que viajar para o sul é descer uma encosta. (p.155)

As características femininas incluem: demorar muito para se aprontar, informalidade, falta de interesse no poder, ter coração-mole, palpitações, choro fácil, falta de apreço por matérias acadêmicas e caprichos. As masculinas seriam: descuido com roupas, descaso com assuntos caseiros, amor pelo ar aberto, conhecimento de plantações, interesse por bebidas, jogos de azar e velocidade, assim como coragem e atividades físicas. Todas essas características são por demais estereotípicas e são apresentadas pelo biógrafo – quem, como pode-se perceber no decorrer do romance, não é totalmente confiável, como nenhum biográfo pode ser. A despeito de suas assertivas de imparcialidade, o texto de

Orlando coloca sempre em questão a impossibilidade de que o biógrafo seja realmente imparcial. Karin Westman comenta essa prática:

> A narrativa de Woolf coloca em evidência a construção da personagem pelo biógrafo, assim encorajando o leitor a ver textos históricos como subjetivos, e como leituras interessadas do passado, e não como a historiografia muitas vezes se propõe: a verdade objetiva e desinteressada. (WESTMAN, 2001, p.41, tradução minha).

Caracteriza-se aqui outra situação de *equivocação*, porque, embora as palavras do biógrafo não possam ser tomadas como verdade absoluta, elas são ainda assim verdades culturais que foram e são mantidas com certo grau de sucesso, e são, portanto, argumentos plausíveis. Ao apresentar essa visão, Woolf concede relevância ao argumento e apresenta-o como uma alternativa. A grande variedade de alternativas é uma forma de se evitar uma opinião fixa e inequívoca, e a tentação de apresentá-la como verdade.

Somada a essa caracterização estereotipada de gêneros, Woolf desenvolve o que se chama de sua "teoria das roupas", que relaciona a identificação dos gêneros a roupas, assim vestindo-os de uma conotação mais cultural do que biológica. Esse argumento baseia-se em passagens no romance, quando Orlando, já mulher, vivendo entre os ciganos, não é capaz de perceber e de propriamente "exercer" seu gênero por causa das calças largas que todos os ciganos, independentemente do sexo, usam. Somente a bordo do navio "The Enamoured Lady" (A dama enamorada) Orlando, já vestida na moda ocidental, percebe toda a diferença que a mudança de sexo é capaz de causar.

Os argumentos, conflitantes, são todos apresentados. Um destes argumentos seria o essencialista, que nega que algo tão superficial como roupas poderia influenciar identidade. Outro, relacionaria gênero à performance, e pressupõe a necessidade do outro para que o um se defina. Esses argumentos, junto à teoria das roupas, se somam no texto e a eles é dada a mesma credibilidade, o mesmo peso, assim evitando o que tem sido discutido como o desejo de prevalecer. Não significa que Woolf evite uma conclusão, mas que o processo de argumentação, a performance, entendida como a produção de teorias, e os efeitos que ambos causam no leitor, em termos da frustração e negação das expectativas, é que são mais importantes do que se chegar a uma verdade definitiva.

Woolf desconfia de pretensões de verdade. Caughie argumenta que "as experimentações de Woolf com as formas e funções narrativas pressupõem razões ideológicas e estratégias políticas, e assim permitem que um ideologia feminista se desenvolva" (CAUGHIE, 1991, p.19, tradução minha). Essa ideologia feminista, realizada nas formas narrativas, parece assombrada pela necessidade claustrofóbica da taxonomização e categorização que Woolf reconhece no discurso patriarcal. Sua recusa em desenvolver uma teoria de gênero definitiva em *Orlando* e a qualidade multi e transgenérica de suas obras teóricas resistem ao confinamento, à prisão dos quartos trancados por fora.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Virginia Woolf's *A Room of One's Own* and the Unlikely Tradition of Women's Writing. In: *X Anais da XI Semana de Estudos Germânicos*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 123-135.

CAUGHIE, Pamela L. *Virginia Woolf & Postmodernism – Literature in Quest & Question of Itself*. Chicago: U. of Illinois P., 1991.

DELL'AMICO, Carol. The Various Settings in *A Room of One's Own*. *Nonfiction Classics for Students*. In: NAPIERKOWSKI, Marie Rose (Ed.). Detroit: Gale, 1998. v. 2, s.p.

GALLAGHER, Catherine. A History of the Precedent: Rhetorics of Legitimization in Women's Writing. *Critical Inquiry*, v. 26, n. 2, p.309-327, 2000.

LEE, Hermione. Virginia Woolf's Essays. In: ROE, S., SELLERS, S, (Ed.). *The Cambridge Companion Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. p.91-108.

STAPE, John (Ed.). *Orlando*. WOOLF, Virginia. 1928. Oxford: Blackwell, 1998.

WESTMAN, Karin E.. The First Orlando: The Laugh of the Comic Spirit in Virginia Woolf's "Friendships Gallery". *Twentieth-Century Literature*, v. 47, n. 1 p.39-71, 2001.

WINTERHALTER, Teresa. "What else can I do but write?": Discursive Disruption and the Ethics of Style in Virginia Woolf's *Three Guineas*. *Hypatia*, v. 18, n. 4, p.236-257, 2003.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia. *Orlando: biografia*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Globo, 1948.

Cegueira, alteridade e racismo: representações do negro no conto "São Marcos", de Guimarães Rosa

Mariana Thiengo
Doutoranda UFMG[1]

1. A questão da alteridade no contexto colonial brasileiro

A alteridade – categoria de difícil apreensão – transita entre o mesmo e o outro, num contínuo em que a diferença muitas vezes torna-se o próprio parâmetro que delineia – e define – o processo de cisão entre identidade e alteridade. De fato, é a diferença o elemento deflagrador da alteridade. Angela Arruda, falando a partir da teoria das representações sociais, compara a alteridade ao caráter móvel de um holograma:

> A diferença aparece como o contorno mais saliente e intrigante da alteridade. Sinuoso, ele tanto pode afastar como aproximar. O desenho do outro, mais que um retrato, talvez seja um holograma: uma projeção em movimento, e como tal, também um pedaço de mim, prestes a esvaecer. A representação aplaca instantaneamente o conteúdo perturbador do outro, retrabalhando-o. Torna-se, assim, a diferença incorporada, dando forma ao holograma. (ARRUDA, 1998, p. 17)

Arruda refere-se ao processo de estabelecimento de representações hegemônicas, que operam por exclusão. Denise Jodelet, ao tratar a questão, faz referência aos dois modos com que na língua francesa o "outro" pode ser significado, e a ambigüidade disso decorrente: "outrem", ou próximo, e "outro" propriamente dito:[2] enquanto o primeiro termo "supõe uma comunidade e/ou uma proximidade social", o segundo "supõe uma diferença e/ou uma distância social" (JODELET, 1998, p. 51). Dessa ambigüidade, a autora extrai a conclusão de que nem sempre a diferença configura-se como alteridade:

---

[1] Bolsista CNPq.

[2] Respectivamente *autrui* e *autre*.

> [...] a noção de alteridade não parece pertinente para designar a situação ou o modo de tratamento reservados a um "próximo" que, se bem que distinto, apresenta similitudes com o eu. *Strictu sensu*, o termo só parece convir nos casos em que, num contexto plural, é colocada uma distância radical em relação a uma identidade. A questão está então em compreender *como se passa do próximo ao outro e da diferença à alteridade*. (JODELET, 1998, p. 51, destaques meus)

Seguindo a argumentação de Jodelet, caberia então perguntar que formas de diferença instauram a alteridade e como isso se relaciona com a afirmação de certos valores por um dado grupo social. Angela Arruda, discutindo o modo como se deu a construção de representações da alteridade na constituição do imaginário brasileiro, fornece uma indicação de percurso, pela hipótese da busca de assimilação de diferenças perturbadoras.

Na descoberta e colonização das Américas, ocorreu, a par da reconfiguração do imaginário europeu, o início da construção do imaginário do Novo Mundo. Segundo a autora, nesse processo foram engendrados mecanismos de ancoragem da diferença, negociando-a de forma a construir representações hegemônicas. Falando especificamente da colonização do Brasil, Arruda identifica uma polarização nessas representações: de um lado, a natureza exuberante, predominando as representações edênicas – uma diferença assimilada; de outro, os habitantes das terras descobertas, os indígenas e posteriormente os africanos, suscitando imagens da demonização – neste caso, uma diferença conflituosa, ambiguamente rechaçada e incorporada, e que, no caso dos negros, desdobrou-se em um racismo violento e naturalizado.

A demonização, já expressa no nome da colônia, se estendeu rapidamente dos índios aos negros, justificando ideologicamente a sua escravização: "A demonização que atingiu as populações instaladas nos trópicos cravou-se rapidamente na pele dos escravos" (ARRUDA, 1998, p. 30). Estão dadas as bases de um racismo que agiu antes de tudo pelo escamotear de sua expressão. Arruda vai identificar no indianismo de Alencar as bases do *mito da democracia racial brasileira*: "No Brasil, diz o dito popular, não há racismo porque o negro conhece seu lugar." (ARRUDA, 1998, p. 36)

Em "Estereótipos do negro através da literatura brasileira", Roger Bastide, estudioso das religiões africanas no Brasil, faz uma revisão dos textos do nosso cânone literário focando como o negro neles figura, abarcando o período que vai da época colonial a fins do século XIX. O autor faz um longo inventário dessas imagens, verdadeiros bestialógicos, e não deixa de causar perplexidade a sua permanência no tempo, a sua por assim dizer tradição. Afirma que os estereótipos contra o negro freqüentam a literatura brasileira desde as suas origens, no período colonial, quando, por exemplo, Silva Alvarenga enuncia preconceito que se tornará bastante freqüente daí por diante, o do negro *supersticioso*. Este estereótipo constituirá o mote principal de "São Marcos", sexta narrativa de *Sagarana*, obra de estréia de Guimarães Rosa, publicada em 1946. Na primeira versão de *Sagarana*, quando o livro ainda se chamava *Sezão* (1937), "São Marcos" tinha outro nome, "Envultamento" (Cf. SPERBER, 1982, p. 26), significando o mesmo que *enfeitiçar*[3]. O deslocamento semântico operado com o título "São Marcos" abriu em muito o leque de significações da narrativa.

Segundo Bastide, o Romantismo, embora comportasse expoentes na luta contra o trabalho servil, não se diferenciou muito dos períodos predecessores quanto à visão racista do negro. Tratar-se-ia de uma posição ambígua, indo da sua inferiorização, sem qualquer questionamento da ordem escravista vigente, como no caso de José de Alencar, à sua apologia, como em Castro Alves, que, no entanto, constituiria apenas "[...] o reverso dos estereótipos correntes" (BASTIDE, 1973, p. 119). Alfredo Bosi demonstrou o quanto a poesia condoreira de Castro Alves comportava o agrilhoamento da própria condição servil (BOSI, 1999, p. 246-265).

Dentre os estereótipos arrolados por Bastide, destacamos aquele que, talvez, esteja na origem de todos: o negro como animal feio e bruto, capaz apenas de trabalhos que empregam a força física, associando o negro à bestialidade, à selvageria, à barbárie, representações discutidas por Angela Arruda. Identificamos no olhar do narrador-protagonista do conto "São Marcos" muitos desses estereótipos: "pixaim alto",

[3] Para envultar, o *Dicionário Houaiss* traz: "enfeitiçar ou trazer malefícios a (uma pessoa), utilizando no feitiço parte do seu corpo (unhas, cabelos etc.) ou algum objeto que a ela pertença, ou ainda uma representação do seu corpo (p.ex., um boneco) ou parte dele (molde de cera etc.)"; já envultamento traz a seguinte acepção: "ato, processo ou efeito de envultar, de enfeitiçar ou trazer malefícios a alguém".

"horrendo", "cachaceiro", "vagabundo", "feiticeiro" são termos com que o narrador caracteriza, pejorativamente, o negro João Mangolô. Como situar esse olhar em relação à tradição literária com a qual a narrativa dialoga? Que diálogo estaria sendo estabelecido com essa tradição?

Antes de fazê-lo, cumpre contextualizar teoricamente o racismo – que é o móvel das representações acima – na condição de radicalização de situações de alteridade. Segundo Jodelet, no racismo, "[...] a colocação em situação de alteridade toma suas formas mais extremas e alienantes" (JODELET, 1998, p. 53). Revisando formulações da antropologia, da psicanálise e da sociologia clássica sobre a questão da diferença e da alteridade, Jodelet irá privilegiar um modelo de sociabilidade mais abrangente, visando apreender a variedade das manifestações concretas que as relações com os outros assumem na realidade social: "Colocar em perspectiva as relações com o outro, a pertença social e a sua tradução nas manifestações concretas da vida e da produção social abre caminho para a aproximação à alteridade radical." (JODELET, 1998, p. 58)

Segundo Jodelet, a alteridade radical terá sua expressão extrema no racismo (a outra forma apontada pela autora é a loucura), um "fenômeno total", configurando um complexo de práticas e representações:

> [o racismo] se inscreve ao mesmo tempo nas práticas e nos discursos, supõe representações, uma teorização e uma organização dos afetos. No quadro das práticas figuram as diferentes formas de violência, desprezo, intolerância, humilhação, exclusão; os discursos veiculam representações e teorias. As primeiras se caracterizam por serem elaborações intelectuais de um fantasma de profilaxia. Articuladas em torno das marcas da diferença, elas lembrariam a necessidade de purificar o corpo social, proteger a identidade de si e do nós de toda promiscuidade, de toda mestiçagem tidas como risco de invasão. Quanto às teorias – qualquer que seja sua origem – elas seriam "racionalizadas" por intelectuais. Essas representações e teorias organizam os afetos cuja forma obsessiva e irracional conduz à elaboração de estereótipos que definam tanto os alvos quanto os portadores do racismo. (JODELET, 1998, p. 58)

O racismo, assim, torna-se um construto em que a alteridade, partindo da tradução de conteúdos básicos de diferenças – biológicas

e culturais – em representações, afigura-se como uma forma radical de relação excludente, em graus variados: *o outro será sempre outro*, no campo das representações. Estas, por seu turno, "[...] traduzem-se em formas de relação social marcadas seja pela exclusão – que pode ir até o extermínio numa perspectiva de proteção contra a conspurcação; de purificação – seja pela opressão, a exploração, numa perspectiva de inserção hierarquizada e compartimentação social." (JODELET, 1999, p. 59)

No caso brasileiro, a complexidade do racismo contra o negro assume as duas feições, pois a exploração e a violência da escravidão foram sem dúvida uma forma brutal de extermínio. Jodelet refere-se, modernamente, à possibilidade de "racismo sem raça", incidindo sobre as diferenças culturais, o que permite pensar o racismo como um álibi para a escravidão, e não seu mero correlato. Segundo Kabengele Munanga, ocorreu nas Américas uma identificação absoluta entre a população negra e a escravidão, que forneceu "[...] um conteúdo racista legitimador da dominação e da exclusão" (MUNANGA, 2006, p. 56). Essa legitimação da violência a partir de representações excludentes – que radicalizam a diferença em alteridade – permitiu a naturalização da escravidão negra e seus desdobramentos racistas – em âmbito social, econômico, cultural e ideológico – no imaginário do país. Como prática discursiva que assimila, corrobora ou refrata os discursos sociais, o discurso ficcional torna-se assim um espaço em que essas representações podem ser investigadas.

2. Cegueira, alteridade e racismo em "São Marcos"

No conto "São Marcos", a presença de uma alteridade conflituosa afeta o narrador e seu ponto de vista, comportando um episódio de cegueira que pode ser lido tanto numa perspectiva metafórica quanto ensejando uma experiência-limite, em que a presença da cegueira poderia estar indicando problemas relativos à constituição da subjetividade (GINZBURG, 2004, p. 92-93). No caso de "São Marcos", as duas hipóteses se confirmam, pois tanto a percepção é questionada, quanto essa problematização passa por um conflito deflagrado por uma alteridade não assimilada.

Por outro lado, pensando a narrativa ficcional como "visão e cegueira", conforme sugestão de Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 25), pode-se inferir que a ótica do narrador não escapa a injunções de ordem ideológica, apontando, em muitos casos, para uma situação bifronte:

ao mesmo tempo em que se constitui como um olhar que se põe (e por vezes se contrapõe) em relação à alteridade, esta alteridade se insinua nos meandros da narração, apontando para o conflito, o que enseja que a diferença apareça em sua singularidade, ou seja, como alteridade, muitas vezes não passível de ser incorporada, o que, no plano da narração e da fábula, cria situações de dilaceramento que a voz enunciadora não consegue sustentar, apontando para os limites de uma experiência que resiste à alteridade. É o que se pode observar tanto no enredo de "São Marcos" quanto na fragmentação discursiva da fala do narrador-protagonista, a par de uma indefinição da sua identidade - oscilando entre João e José – que sugere ser a alteridade um elemento perturbador.

Narrar se torna, assim, um percurso para a alteridade, no sentido de nela reconhecer, ainda que obliquamente, a contraparte inalienável da própria identidade e, portanto, do que se configura como narração organizada em torno de um "eu", de uma existência. A relação identidade-alteridade torna-se constitutiva do ato de narrar, e a ótica que o texto instaura, o deslocamento do ponto de vista, formalmente representa esse movimento. A isso se relaciona, estreitamente, a questão da percepção, mediada pela linguagem e com implicações para o ponto de vista. O conto "São Marcos" é exemplar acerca dessa questão. Nele os limites da percepção, em conflito com a alteridade, são constitutivos do ato de narrar.

A relação entre cegueira e percepção é recorrente na obra de Guimarães Rosa. A título de exemplo, cite-se o conto "Antiperipléia", primeira narrativa de *Tutaméia*, em que um sujeito narra seus périplos como guia de cego, extraindo do nome do último cego que guiou, chamado Tomé, e do mistério envolvendo sua morte, de que o narrador é um dos principais suspeitos, uma quase-conclusão, em tom aforismático: "O pior cego é o que quer ver..." (ROSA, 1985, p. 20). Não se pode deixar de mencionar, também, "Campo geral", em que Miguilim, em meio a inúmeras adversidades de uma infância dolorida, luta para ver, enxergar, no sentido literal e simbólico do termo.

O enredo de "São Marcos" retoma a sugestão de enredo de um conto do escritor, crítico e polemista mineiro Augusto Franco, "O preto feiticeiro", publicado em 1897 no *Diário de Minas*.[4] Em "São Marcos",

[4] Agradeço a Luiz Antonio Paganini a sugestão dessa semelhança. Embora não tenham sido encontrados indícios diretos de que Guimarães Rosa conhecia esse conto, a semelhança do arcabouço básico do enredo é por demais evidente para não se considerar

o narrador-protagonista relata o caso de um feitiço – cuja origem é um vodu feito por João Mangolô – que o deixou temporariamente cego no meio de uma mata, em virtude das muitas injúrias[5] que o narrador lança contra Mangolô e suas práticas religiosas, acusando um forte componente de racismo. O primeiro enunciado do conto já dá notícia do tipo de embate travado: "Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros" (ROSA, 1971, p. 224), afirma o narrador.

Daí em diante, o narrador seguirá reforçando sua não-crença em feiticeiros. Ao enumerar uma série de práticas de feitiçaria das quais desdenhava com seu saber culto de extração ilustrada – "E me ria dessa gente toda do mau milagre" (ROSA, 1971, p. 225) – o narrador irá culminar na figura de João Mangolô, descrito com traços pitorescos e bem pouco cerimoniosos:

> [E me ria] do João Mangolô velho de guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do "ano da fumaça", liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grota, e mestre na arte de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração. (ROSA, 1971, p. 225)

A descrição aglutina, assim como o nome "Mangolô", uma série de elementos que remontam à cultura africana. A ação, transcorrida em um domingo, focaliza o conflito entre as duas personagens. Ao passar pela cafua de Mangolô, João-José se dirige a ele com impropérios eivados de preconceito e racismo. Neste ponto o leitor fica sabendo que Mangolô é negro, embora o termo Mangolô já contenha um forte indício dessa identidade:

---

o conto de Augusto Franco precursor de "São Marcos". Informações sobre o perfil intelectual de Augusto Franco podem ser encontradas em PAGANINI, Luiz Antonio. *Augusto Franco*: crítica e polêmica. 2000. 237f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

[5] O termo injúria é mais adequado para a situação, por comportar uma acepção relativa à lei, ao direito, inscrita na etimologia da palavra: "ilícito penal praticado por quem ofende a honra e dignidade de outrem", conforme definição do *Dicionário Houaiss*.

> Hora de missa, não havia pessoa esperando audiência, e João Mangolô, que estava à porta, como de sempre sorriu para mim. Preto; pixaim alto, branco-amarelado; banguela; horrendo.
> – Ó Mangolô!
> – Senh'us'Cristo, Sinhô!
> – Pensei que você era uma cabiúna de queimada...
> – Isso é graça de Sinhô...
> – ... Com um balaio de rama de mocó, por cima!...
> – Ixe!
> – Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? "Primeiro: todo negro é cachaceiro..."
> – Oi, oi!...
> – "Segundo: todo negro é vagabundo."
> – Virgem!
> – "Terceiro: todo negro é feiticeiro..."
> Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocléia, e ainda bateu com a porta.
> – Ó Mangolô!: "Negro na festa, pau na testa!..."
> (ROSA, 1971, p. 230-231)

As injúrias não deixam dúvida de que se trata do olhar do branco colonizador, que reduziu o negro à condição de escravo, vilipendiando-o. Retomando a perspectiva de Bastide, pode-se avançar a hipótese de que esse olhar, no conto rosiano, está sendo problematizado, relativizado, principalmente se se levar em conta a fragmentação da narrativa, as mudanças constantes por que passa o foco narrativo, o episódio da cegueira e a cisão da identidade do narrador-protagonista, entre João e José, mais nuançada que assumida.

Muniz Sodré assinala a existência, no Brasil, de duas matrizes culturais: a cultura de origem judaico-cristã, base da colonização e, num momento seguinte, da formação do Estado brasileiro, e a cultura negro-brasileira. Segundo o autor, as diferenças entre essas duas matrizes constituiriam "[...] o índice de uma descontinuidade e de uma heterogeneidade marcantes na formação social brasileira" (SODRÉ, 1983, p. 120). Embora essa afirmação deva ser relativizada, no que concerne às injunções de ordem histórica, política, geográfica e ideológica que deram a cada uma dessas linhas de força maior ou menor poder de afirmação, trata-se, de todo modo, da presença inegável de uma "ordem cultural" distinta, resistente à cultura dominante de matriz européia.

Tomando as categorias ensaiadas por Muniz Sodré, podemos afirmar que há, em "São Marcos", uma série de índices que se aglutinam em torno de João Mangolô vinculando-o a uma tradição cultural negro-brasileira, na condição de escravo forro, sendo possível ler no conto um conflito que se plasmaria em relações ambíguas, contraditórias – enfim, como uma alteridade radical, como propõe o estudo de Denise Jodelet. Esses conflitos podem ser parcialmente aplacados, conforme propõe Ângela Arruda, na constituição de representações hegemônicas, que se traduzem em estereótipos, no caso, racistas e discriminatórios. Seja pela hipótese da "alteridade radical", seja pela via da "ancoragem", temos situações que se traduzem ou em exclusão, ou em assimilação conflituosa, marcadas por uma diferença recusada.

Ou seja, o narrador de "São Marcos", ao contrário da tradição canônica criticada pelo ensaio de Bastide, daria ensejo à articulação de outras vozes, de certa forma marginalizadas até então. A questão é: como estaria problematizada, no conto, a presença do negro? Para nós, torna-se evidente que é pelo prisma do conflito cultural. Os aspectos formais do conto, a fragmentação da narrativa, o episódio da cegueira colocam o leitor diante da possibilidade de ler, na série de estereótipos lançados contra o negro – enunciados por um olhar acometido por uma espécie de obnubilação –, as injunções que, historicamente, têm dado ensejo à marginalização do negro, colocando-o tragicamente como elemento execrado na formação social, econômica e política do país.

Assim, a cegueira por que passa o personagem, ao desafiar os poderes de João Mangolô, pode ser estendida ao narrador, como um problema de percepção, de entender a própria experiência com o outro – no sentido de uma alteridade radical –, o que é ensejado pela própria ação de narrar, quando o narrador, no único comentário que faz sobre si mesmo no presente da enunciação, no que concerne à história que viveu, reconhece como seu, desde sempre, o problema da percepção, a par da alteridade: "E só hoje é que *realizo* que eu era assim *o pior-de-todos*" (ROSA, 1971, p. 225, destaques meus). O verbo realizar, no enunciado, assume o mesmo sentido de "perceber", remetendo ao verbo da língua inglesa *to realize*, que apresenta, entre outros, o sentido de tomar consciência de algo claramente.[6]

[6] Cf. por exemplo *The Oxford english reference dictionary*, verbete "realize", p. 1202.

A consciência dilacerada do narrador, vendo-se como o "pior-de-todos", situa "São Marcos" na fronteira de matrizes culturais distintas, cuja interpenetração não se faz sem um componente muito forte de violência, de que a cena final da narrativa é emblemática, quando o narrador, para se livrar do vodu, espanca João Mangolô, oferecendo-lhe em seguida, e como uma outra face dessa violência, uma nota de dez mil réis, para "entrar em acordo", o que ele metaforiza como estender a "bandeira branca" (ROSA, 1971, p. 254). No contexto de racismo da narrativa, não deixa de ser uma provocação ao leitor.

Assim, em "São Marcos", a cegueira do passado torna-se, no exame a que o narrador se submete no presente, "marca" do reconhecimento da alteridade, metonimicamente representada, no conto, pela cultura negra, o que torna "São Marcos" uma narrativa peculiar do diálogo com toda uma tradição canônica que excluía, repetindo rigorosamente o processo histórico e as narrativas que o legitimavam, a cultura negra de sua enunciação.

No epílogo do segundo volume da coleção *História da vida privada no Brasil*, Luis Felipe de Alencastro, ao comentar a imagem que dá capa ao volume, um menino recostado em sua ama escrava, faz ilações reveladoras sobre o modo como a escravidão no Brasil configurou as relações entre negros e brancos:

> O mistério dessa foto feita há 130 anos chega até nós. A imagem de uma união paradoxal mas admitida. Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho de seu senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto. (ALENCASTRO, 1992, p. 439-440)

Na intuição arguta do historiador, podemos apreender o mesmo paradoxo em "São Marcos": a alma fendida do escravo dá ensejo às investidas desabusadas do senhor, marcadas por um misto de admiração, receio supersticioso e dose considerável de violência, passada e presente. Não há como iludir o vetor do processo, embora acordos conciliatórios acabem repondo pessoas – e relações – em lugares pouco ameaçadores à ordem econômica e social vigente.

3. Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Epílogo. In: _____ (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Império: a corte e a modernidade nacional. Coleção coordenada por Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 438-440. (História da vida privada no Brasil, 2)

ARRUDA, Angela. O ambiente natural e seus habitantes no imaginário brasileiro. In: ___ (Org.). *Representando a alteridade*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 17-46.

BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 113-128.

BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: _____. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 246-272.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. O foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

FRANCO, Augusto. O preto feiticeiro. In: *Prosadores* (Coletânea). Juiz de Fora: Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, 1982. v.1, p. 101-102. [1897]

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECHI, Roberto (Org.). *Formas e mediações do trágico moderno*. Uma leitura do Brasil. São Paulo: Ed. Unimarco, 2004. p. 89-99.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, [2002]. 1 CD.

JODELET, Denise. A alteridade como produto e processo psicossocial. In: ARRUDA, Angela (Org.). *Representando a alteridade*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 47-67.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre "raça", ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. São Paulo, *Revista USP*, n. 68, p. 46-57, dez./jan./fev. 2005-2006. (Dossiê Racismo I)

PEARSALL, Judy; TRUMBLE, Bill (Ed.). *The Oxford english reference dictionary*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 13. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, João Guimarães. Campo geral. In: _____. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 27-152.

SODRÉ, Muniz. Cultura negra. In: _____. *A verdade seduzida*: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983. p. 117-182.

SPERBER, Suzi Frankl. *Sagarana*. In: _____. *Guimarães Rosa*: signo e sentimento. São Paulo: Ática, 1982. p. 11-45.

Outra voz: narrativas, relatos, testemunhos em literaturas ibero-afro-americanas

Marli de Oliveira Fantini Scarpelli
UFMG

Este trabalho investiga textos e contextos que abordam momentos históricos de perigo em que indivíduos confrontados por acontecimentos traumáticos e inassimiláveis, e frente ao risco de perder valores, tradições e a própria vida, assumem movimentos de resistência e denúncia, que, no extremo, podem provocar a revisão de história. Um ponto de tangência entre os textos a serem examinados será, além de acontecimentos traumáticos, a passagem do vivido ao relato documental / testemunhal, quase sempre sob a mediação de uma outra voz (um interlocutor, um destinatário, um leitor).

Textos ficcionais, documentais e testemunhais, pronunciados por vozes oriundas da tradição oral, de setores populares, indígenas, indivíduos ou grupos sociais oprimidos, desde a década de 1970, vêm sendo crescentemente pesquisados e representam uma fecunda contribuição à dinamização de história, cultura e literatura. Por esse curso de vozes inauditas, ouve-se o estranho ar do relato, o falar fraturado e sussurrante de setores marginais à metrópole e à modernidade. Tendo em vista acontecimentos como a brusca colonização ibérica, as ditaturas e períodos pós-ditatoriais da América Latina, as guerras coloniais e de descolonização de países africanos (falantes de língua portuguesa), o gênero testemunhal e seus desdobramentos estarão implicados neste trabalho que se ocupa de literatura e cultura do eixo ibero-afro-americano. Para o exame aqui pretendido, serão investigados os contos "a terceira margem do rio", de Guimarães Rosa (Brasil); *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Peru); "O dia que explodiu Mabata-bata", de Mia Couto (Moçambique).

1. Falar a partir de um lugar (des)marcado

São hoje observadas várias formas de exploração e dominação a que são assujeitados trabalhadores migrantes, muitos dos quais

sobreviventes de políticas de exterminação, de guerras civis e guerras pós-coloniais. Nessa forma de encarceramento, Homi Bhabha identifica um problema de suma gravidade, uma espécie de produção em escala global de cadeias circunstanciais, cujas desumanas condições de troca e exploração transnacionais foram agenciadas sobretudo pelo capitalismo transnacional e pelo crescente empobrecimento do Terceiro Mundo. Em contrapartida, o espaço de deslocamento cultural e discriminação social é também lugar de encontro e do "re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração", onde pode vicejar uma outra voz, a conferir seu testemunho dessas condições de exploração e subalternidade que podem resultar na reviravolta do mapa simbólico do mundo contemporâneo.[1]

Edward Said questiona certos intelectuais ocidentais cujas posições se definem a partir da Europa, espaço universal neutro, desvinculado de fronteiras nacionais ou identidades étnicas. Divergindo de tais posicionamentos, Said adverte que, desse ponto de vista, ser intelectual significaria algo como ter apenas interesse por uma perspectiva eurocêntrica e alerta que tal modelo é hoje impensável sobretudo depois de Europa e Ocidente terem deixado de representar padrões culturais e éticos indiscutíveis para o resto do mundo. O desmantelamento dos grandes impérios coloniais depois da Segunda Guerra Mundial diminuiu a capacidade da Europa em iluminar intelectual e politicamente o que se costumava denominar regiões obscuras da terra. Com o advento da Guerra fria, a emergência do Terceiro Mundo e a emancipação universal desencadeada pela presença das Nações Unidas, tradições e países não europeus passam a chamar a atenção de intelectuais europeus mostrando-se-lhes dignos de uma atenção séria.[2]

Nesse contexto de rápidas transformações, emancipações, com a intensificação das viagens e a aceleração dos meios de comunicação, afora a consciência de "diferença" e "alteridade", o que não mais permite ao intelecual ser impessoal ou neutro. Desse modo, quando se fala contemporaneamente no papel do intelectual, torna-se imperativo levar em conta as variantes nacionais, religiosas e mesmo continentais: "Os intelectuais africanos ou árabes, por exemplo, fazem parte de um contexto

---

[1] BHABHA. *O local da cultura*, p.29.

[2] SAID. *Representações do intelectual: as conferências Reich de 1993*, p.37.

muito particular, com seus próprios problemas, desvios, limitações, triunfos e peculiaridades".[3]

2. Estar no mesmo barco...

O intelectual valorizado por Said converge-se para as vozes, perspectivas e contextos contemplados no eixo de que se ocupa este trabalho. Endossando essa direção, voltamos o foco para o despontar de vozes silenciadas, a implodir aparelhos de controle e opressão, a reconstituir e renovar a história como um acontecimento de desterritorialização e transcendência. Trata-se de momentos históricos em que a memória assoma à consciência, trazendo à luz da presença ocorrências opacas, obliteradas, recalcadas. Para examiná-los, damos acento não apenas a acontecimentos traumáticos, perdas, luto, mas também aos instantes de superação e transcendência, a descoberta de si, do outro e do devir. Algo como o "sublime suavizado", expressão mediante a qual Alberto Moreiras surpreende, na voz testemunhal de Rigoberta Menchú, a possibilidade inesperada de emergência do real, "a zona intermediária em que o literário rompe-se em algo mais que não é tanto o real quanto sua possibilidade inesperada". Na verdade, o "próprio cerne da experiência testemunhal [que] é também sua reinvidicação política mais preeminente",[4] revelndo-se assim capaz de iluminar devires, espaços ainda desabitados, práticas nômades, a hibridez da zona fronteiriça ou a terceira margem de que fala a literatura de Guimarães Rosa. Quiçá um "estar no mesmo barco" que se deixa singrar à deriva, bordejando ilhas desertas ou espaços sem território, a partir dos quais a melhor alternativa para todos é, antes de tudo, como sugere Deleuze, remar juntos, partilhar:

> Embarcou-se: uma espécie de jangada de Medusa, há bombas que caem à volta, a jangada deriva em direção a riachos subterrâneos gelados, ou então em direção a rios tórridos, o Orenoco, o Amazonas, pessoas remam juntas, que não supõem que se amam, que se batem, que se comem. Remar juntos é partilhar, partilhar alguma coisa, fora de qualquer lei, de qualquer contrato, de toda

[3] SAID. *Representações do intelectual: as conferências Reich de 1993*, p.38.
[4] MOREIRAS, Alberto. A aura do testemunho, p. 254.

> instituição. Uma deriva, um movimento de deriva, ou de "desterritorialização".[5]

Em "Paris, capital do século XIX", Walter Benjamin reconhece melancolicamente nos "interiores" um espaço residual das metrópoles modernas, espaço privado e habitável, um habitar enfim que "deixa rastros". Os espaços interiores, como numa rua de mão dupla, convivem paradoxal e tensionalmente com o exterior, com as ruas, onde, neutra e impessoalmente, transita a multidão. É este o invasivo e alastrante cenário da modernidade, onde os corpos se tocam, se atritam e, ao mesmo tempo, desaparecem solitários e sem visibilidade no meio da multidão. Contrastivamente, o interior é, para Benjamin, uma espécie de refúgio do colecionador, um espaço que além de abrigar o universo, faz-se invólucro do homem privado. Talvez prevendo o lixo e as ruínas, o excesso e a falta acumulados pela voracidade excrescente da produção industrial a assomar com a modernidade, Benjamin nos oferece a imagem melancólica e paradoxal de algo que permanece, embora silencioso e oculto, em meio ao alarido, à exposição e à efemeridade dos corpos opacos desaparecendo no meio da multidão: "Habitar significa deixar rastros. No *intérieur* esses rastros são acentuados (...) Também os rastros do morador ficam impressos no *intérieur*".[6]

3. ...À deriva

Como numa resposta imaginária à percepção benjaminiana dos interiores concebidos como rastros de uma arquitetura em dissolução, Guimarães Rosa encena, em seu conto "A terceira margem do rio", algo como os espaços sem lugares da modernidade brasileira. No conto, há uma busca quase detetivesca de um corpo, o corpo de um pai que sempre escapa sem deixar rastros. Optando portanto por opacos pontos de fuga, esse pai desiste de toda forma de fixidez – seja na relação com a família, seja com o habitar – depois que ingressa numa canoa e passa a transitar por algo como as "ilhas sem lugar" de Fernando Pessoa. Doravante, o pai à deriva bordeja indefinidamente as margens do rio, sem contudo

[5] DELLEUZE. Pensamento nômade.
[6] BENJAMIN. Paris, a capital do século XIX: Exposé de 1935, p..46.

ancorar em nenhuma: "Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim".[7]

Incapaz de discernir um ponto de ingresso na margem do pai, o narrador do conto é sujeito-objeto de uma travessia, que comporta simultaneamente presença e ausência. Diferentemente do resto da família que, desistindo do retorno do pai, abandona a localidade – o protagonista sem nome mantém-se preso à margem tentando entender a estranha errância do pai e aguardando o momento de ocupar seu lugar na canoa. Quando, entretanto, é chegada a hora de fazê-lo, impõe-se-lhe a recusa, o medo, a fuga: "Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai continuar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo".[8]

Mal se equilibrando na borda da linha onde o excesso de lucidez desliza para a loucura, o sujeito da enunciação d'"A terceira margem do rio", deixando-se atravessar pela insondável perspectiva da "alteridade" paterna, subsume uma postura sobre si mesmo e o mundo, a rejeitar a lógica dominante e alienadora impingida sobre o pai, sua condição errante e, por deslizamento metonímico, a qualquer manifestação de diferença: "Ninguém é doido. Ou, então, todos".[9] Contra todas as expectativas, esta inesperada e paradoxal perspectiva sugere a eleição da "alteridade", do fluxo em mão dupla, de formas não consensuais do habitar e do vir a ser.

Caminhando para a opacidade e o inacabamento e, alicerçado na errância e no devir, o conto aposta na emergência de uma "terceira margem", onde "escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir",[10] onde as singularidades plurais são regidas pelas águas da palavra: "Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem numa canoinha de nada, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio".[11]

---

[7] ROSA. A terceira margem do rio, p.34.
[8] ROSA. A terceira margem do rio, p.37.
[9] ROSA. A terceira margem do rio, p.36.
[10] DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, p. 13.
[11] ROSA. A terceira margem do rio, p.37.

4. Entre o real e o relato: Arguedas no barco de Rosa

É de grande pertinência para as relações aqui entabuladas a novela de José María Arguedas, antropólogo e escritor peruano, cujo suicídio é testemunhado no próprio corpo de sua novela-epitáfio *El zorro de arriba e el zorro de abajo*.[12] Caracterizado (juntamente com Guimarães Rosa, Juan Rulfo e García Marquez) por Ángel Rama como um escritor transculturador,[13] Arguedas estaria, consciente ou inconscientemente, situado entre pelo menos dois mundos, duas culturas, duas línguas, buscando insistentemente realizar a mediação entre esses pólos praticamente irredutíveis entre si.[14]

A infernal luta narrativa do escritor-antropólogo contra seus diversos fantasmas irrompidos de sua traumatizante experiência de confronto com diferenças lingüísticas e culturais inassimiláveis, bem como da tomada de consciência acerca da perda de componentes culturais de sua região de origem manifestam-se na sua crescente dificuldade de continuar escrevendo. Em decorrência do impacto modernizador e da globalização, a Jalisco do escritor começara a ser invadida por indústrias multinacionais de farinha de peixe, que exploram a atividade pesqueira, até então exercida por pescadores da região, o constitui uma pá de cal nos conflitos arguedianos. A escrita de *El zorro de arriba e el zorro de abajo* será interrompida quando, a partir do próprio texto, o narrador avisa aos leitores que está pondo um ponto final na própria vida, com dois tiros na cabeça.[15]

---

[12] ARGUEDAS. *El zorro arriba y el zorro de abajo*.

[13] A transculturação, conforme Rama, é um processo de contato entre culturalmente estranhas e irredutíveis entre si, resultando no duplo movimento de assimilação e resistência, o que, além de agenciar o princípio de "plasticidade cultural" (produtivo intercâmbio entre as culturas envolvidas), constitui uma criativa resposta do continente latino-americano (ou qualquer cultura colonizada) à modernidade européia. Dessa forma, a transculturação revela-se um processo dotado de capacidade de desencadear a relação de transitividade entre culturas em confronto, trazendo como conseqüência (contrariamente à posição submissa do "colonizado") uma relação desierarquizada entre ambas, tratando-se, portanto, de uma operação capaz de efetivar-se com um mínimo de perdas culturais. RAMA. *Transculturación narrativa en América Latina*, p. 33-34.

[14] MOREIRAS. José Maria Arguedas y el fin de la transculturación, p. 216. Tradução minha.

[15] MOREIRAS. José Maria Arguedas y el fin de la transculturación, p. 216.

Curiosamente, nos diários inseridos em sua novela-epitáfio, Arguedas dialoga extemporaneamente com Guimarães Rosa (morto no ano anterior-1968) e lhe confidencia que sua decisão de suicidar-se retoma o gesto de desistência do protagonista do conto "A terceira margem do rio". No diário-diálogo dirigido a Guimarães Rosa, a imagem da morte, constantemente anunciada ao longo de outros diários-testemunhos inseridos na novela, toma a forma de um estranho inseto – o *huayronqo* – cujo vôo híbrido oscila entre o de um pássaro e um helicóptero, metaforizando o impasse entre natureza e cultura, a utopia da resistência da tradição local ao impacto neo-imperialista de uma modernidade globalizadora cuja impositividade é inassimilável para o escritor peruano.

Como um demônio a lançar-lhe deliberadamente seu "pó cemiterial", o *huayronqo* (um inseto do imaginário mítico peruano) irrompe dos delírios paranóicos de Arguedas para intensificar-lhe a enfermidade mental e estimular-lhe o suicídio. No próprio campo discursivo em que a novela está sendo construída, o narrador abre um espaço ambivalente – "a zona intermediária", conforme expressão de Moreiras, em que o literário se rompe para a entrada da "possibilidade inesperada" do real – onde a realidade ficcional se cruza com a denúncia do intelectual e antropólogo traumatizado e empenhado em uma causa sócio-econômica-cultural. É a partir desse conflitivo e absurdo não-lugar, (in)situado entre o real e o relato, que o *huayronqo* e o conto de Rosa se condensam na metáfora do "envenenamento", o qual precede os dois disparos com que o sujeito da enunciação do diário-testemunho irá suicidar-se, conforme este trecho do diário:

> Sí, queridísimo João Guimaraes Rosa, te voy a contar de algún modo en qué consiste ese veneno mío. Es vulgar, sin embargo me recuerda que escribiste sobre ese hombre que se fue en um bote, por un río selvático y lo estuvieron esperando, esperando tanto... y creo que ya estaba muerto. Debe haber cierta relación entre el vuelo del huayronqo manchado de polen cementerial, la presión que siento en toda la cabeza por causa del veneno y ese cuento de usted, João.[16]

[16] ARGUEDAS. *El zorro arriba y el zorro de abajo*, p. 28.

O suicídio de Arguedas é dramaticamente encenado no final "quase inconcluso" da novela. Nessa interrupção performática do relato arguediano, não obstante os sintomas concretos de desistência, não deixa de haver uma denúncia que já aponta uma saída, que estaria não apenas na utopia de superação da dependência sócio-cultural da América Latina, mas também na criação de alternativas para se sair dos impasses gerados por nossa modernidade inconcluída.

5. Um conto a testemunhar dominação, persistência de minas, genocínio em Moçambique

O cenário preferencial da extensa produção de Mia Couto (19 livros, muitos dos quais traduzidos em cerca de 20 línguas) são as guerras de descolonização e seus traumáticos desdobramentos. Ao mesclar ficção e documentário, as narrativas do escritor moçambicano traçam um retrato poético, crítico e alegórico da Moçambique contemporânea, de cujo contexto despontam inventários de ruínas, fragmentos, modulações melancólicas de vozes a ecoar rastros de tradições, ritos e mitos.

Durante os 11 anos em que Moçambique foi palco da sangrenta guerra pela libertação, distintos grupos internos se associaram contra a colonização portuguesa. Conquistada a independência, em 1975, esses grupos começam a polarizar-se na disputa pelo poder. Encabeçada por duas facções rivais, Frelimo e Renamo, a disputa vira uma sangrenta guerra civil a transformar Moçambique num grande território minado, em cujo solo cerca de um milhão de bombas serão semeadas. "Finda a disputa ideológica, uma transição patrocinada pela ONU conduziu Moçambique ao pluripartidarismo democrático em 1992, deixando pelo caminho 16 anos de guerra civil e o saldo de um milhão de mortos".[17] Posto a intervenção da ONU 1975-1992 ter dado cabo à guerra civil, ainda hoje se colhem os frutos do plantio de minas terrestres por todo o país, que se tornou um dos campeões mundiais em número de mortos e mutilados por esse tipo de arma.

A guerra, a perda das tradições, a miséria, a submissão a novas formas de poder pós-colonial, as mortes em decorrência das minas, tudo

[17] Ver mais a respeito das conseqüências da guerra de descolonização terminada em 1975 e da guwerra civil que persistiu até 1992 no site <http://www.icbl.org/lm/2005/mozambique.pt.html> com registro em 20 de agosto de 2007.

isso recebe um tratamento alegórico e por vezes mítico-maravilhoso, na obra de Mia Couto, e com particular relevo, no conto "O dia em que explodiu Mabata-bata", que integra o livro *Vozes Anoitecidas*. A série alegórica (o contexto pós-colonial, o autoritarismo e outras formas hegemônicas de dominação, o analfabetismo como um recorte metonímico da degradação cultural do país, as minas terrestres e suas vítimas) mantém estreita correspondência com a série ficcional. Pelo viés da ficção, atravessam os mitos, as tradições, o cruzamento entre o registro oral e o literário, as crendices oriundas da tradição popular e oral recriadas inventiva e ficcionalmente. O cenário retrata um contexto de misérias, abandono, perda de valores e tradições e um imenso território minado, de onde aflora o protagonista Azarias, menino órfão que sonha freqüentar a escola, mas que vive em condições miseráveis, submetido ao trabalho escravo pelo próprio tio, com quem vive juntamente com a avó. Seu trabalho é levar a boiada às pastagens. Num dia, de repente, o boi Mabata-bata, explode: "Rebentou sem um múúú. No capim em volta choveram pedaços e fatias, grãos e folhas de boi. A carne eram já borboletas vermelhas. Os ossos eram moedas espalhadas. Os chifres ficaram num qualquer ramo, balouçando a imitar a vida, no invisível do vento.[18] O menino atribui ao acidente a intervenção mítica de uma ave, o *ndlati*, ave do relâmpago. Alimentada pela cultura popular e suas tradições míticas, a perspectiva de Azarias nelas encontra a explicação cabível para as bombas lançadas do alto ou as minas que explodem de dentro da terra:

> O ndlati vive nas suas quatro cores escondidas e só as destampa quando as nuvens rugem na rouquidão do céu. É então que o ndlati sobe aos céus, enlouquecido. Nas alturas se veste de chamas, e lança o seu vôo incendiado sobre os seres da terra. Às vezes atira-se no chão, buracando-o. Fica na cova e aí deita a sua urina.[19]

Segundo a compreensão mitopoética do menino, o desarmador de bombas é um feiticeiro, cuja ciência foi empregada para retirar do "ninho de ndlati" "uma réstia maligna". É possível perceber que essa perspectiva, mediada pelo discurso indireto livre, é também norteadora

[18] COUTO. O dia em que explodiu Mabata-bata, p. 47.
[19] COUTO. O dia em que explodiu Mabata-bata, p. 48.

de outras personagens deste conto bem como de outras narrativas de Mia Couto. Embora certo da própria inocência, o pequeno pastor teme o tio e foge para não ser castigado. Ao dialogar com a terceira margem rosiana, a fuga do menino se patenteia como o início de uma travessia poética para outras águas: "Partiu na direcção do rio. Sentia que não fugia; estava apenas a começar o seu caminho. Quando chegou ao rio, atravessou a fronteira da água. Na outra margem, parou à espera nem sabia de quê."[20] O menino não sabia, porque, como já pudemos refletir a partir da leitura de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o tempo da travessia é o tempo da experiência sobre o qual só teremos oportunidade de refletir depois que o atravessamos, ou seja, depois que passamos do vivido ao relato, da experiência à vivência. O tempo do vivido é, no conto de Couto e respectivamente no romance de Rosa, o tempo da guerra, do trauma, do real em estado bruto, não elaborado, como bem o percebeu Riobaldo, narrador do romance rosiano: "Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia."

Procurado pelo tio que lhe mente, prometendo-lhe realizar o sonho de ir à escola caso não fuja, o menino volta do meio de sua travessia, pisa numa mina, explode junto com ela e, confrontado pela bruteza do real, morre. No meio das chamas, o pequeno guardador de rebanhos "engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite, viu descer o *ndlati*, a ave do relâmpago, não diferentemente de Arguedas que, no delírio antecipador de seu suicídio, vê o *huayronqo*, um inseto mítico a lhe lançar seu pó cemiterial. A Arguedas e a pequena vítima moçambicana sem futuro não lhes foi dado, como a Riobaldo, realizar suas travessias, dando-se ademais ao luxo de especular e difundir experiência e sabedoria, nunca será dado refletir: "Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada."

Uma das mais recorrentes citações a respeito da impossibilidade de escrever depois de eventos traumáticos pode ser encontrada nesta conhecida frase de Adorno: "A crítica cultural defronta-se com o último degrau da dialética entre cultura e barbárie: é barbárie escrever um poema depois de Auschwitz, e isso corrói o conhecimento que afirma por que hoje se tornou impossível escrever poemas." Negando este pressuposto, Guimarães Rosa, escritor que conheceu de perto a guerra e o genocídio

[20] COUTO. O dia em que explodiu Mabata-bata, p. 49.

dos judeus, que correu risco de vida quando internado por quatro meses em Baden Baden pela Gestapo, parece não aceitar esse interdito. Depois da guerra, continua escrevendo e fazendo suas personagens se exprimir.

Malgrado a negação paterna, a castração, o luto, a anomia, até mesmo o protagonista de "A terceira margem do rio" é capaz de prestar seu testemunho amargo, mas poético, num movimento de resistência à solidão, ao abandono, à perda, à anomia. E, de modo correspondente, não o guardador de rebanhos de Mia Couto, mas o atento testemunho do narrador do relato, ou a voz fantasmática de Arguedas colocam-se ambos entre duas águas para falar o interdito a partir de um espaço onde se obliteram os rastros, os espaços sem lugares onde restam a falta, o trauma e até a morte. Ao fazê-lo, esses narradores abrem margens para uma outra voz. Voz alternativa, dissonante e plural. Mesclando-se intersubjetivamente umas às outras, estas vozes se dotam de várias modulações, sendo, por isso mesmo, capazes de propor alternativas para se repensarem poeticamente conceitos preestabelecidos como história, tradição, identidade e origem. Mas para, sobretudo, gerar o espaço simbólico fundador da terceira margem. Margens da alteridade onde o discurso silenciado de povos colonizados, oprimidos, encarcerados inscreve uma nova pauta.

Referências

ARGUEDAS, José Maria. *El zorro arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX: Exposé de 1935. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila *et al*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

COUTO, Mia. O dia em que explodiu Mabata-bata. In: _____. *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

DELLEUZE, Gilles. Pensamento nômade. In: _____. *A ilha deserta*. Trad. Milton Nascimento. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. 5v. Trad. Aurélio G. Neto e Célia P. Costa. Rio Janeiro: Editora 34, 1995. v. I.

MOREIRAS, Alberto. José Maria Arguedas y el fin de la transculturación. In: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.

MOREIRAS, Alberto. A aura do testemunho. *In:* _____. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos. Trad. Eliana L. de Lima e Gláucia Renate. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.

ROSA, João Guimarães.A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães.A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*: as conferências Reich de 1993. Trad. Milton Ratoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A crônica e a cidade: O Rio de Janeiro de Machado de Assis e de Fernando Meirelles

Marta da Piedade Ferreira
UFMG

A origem da crônica é muito antiga. Inicialmente, ela servia para narrar os fatos que ocorriam durante alguns reinados. Depois, firmou-se como um gênero literário, tratando de assuntos do dia-a-dia e fatos que geram as notícias jornalísticas.[1] Desde 1850 que a crônica faz parte do cenário carioca, retratando os fatos do cotidiano com doses de humor, fazendo críticas aos costumes sociais ou comentando fatos políticos. Destacam-se como cronistas da segunda metade do século de XIX José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, França Júnior, Machado de Assis, Artur de Azevedo, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida e Olavo Bilac.[2]

Machado de Assis reproduziu em suas crônicas, escritas para o jornal *Diário do Rio de Janeiro*, várias passagens da cidade daquela época em meio aos "Barões", "Duques", "Altezas", "ilustres Excelências" e simples transeuntes das ruas cariocas.

No livro *Chronicas,* segundo volume, na parte "Ao acaso", do livro de Machado de Assis, estão as crônicas que ele escreveu no período de 1864 a 1867, todas datadas pelo dia em foram publicadas.

Na sua crônica de 12 de junho de 1864, Machado de Assis define a tarefa de um folhetim como a de um apostolado:

> Fácil apostolado, é certo. Não há terras inóspitas ou áridos desertos, aonde levar a palavra da verdade; nem se corre o risco de ser decapitado, como S. Paulo, ou crucificado, como S. Pedro. É um apostolado garantido pela policia, feito em plena sociedade urbana.[3]

---

[1] PAULINO, *et al*., 2001, p. 143.
[2] Cf. GRANDE ENCICLOPÉDIA Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998, v. 7, p. 1708.
[3] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 09.

Machado nos passa a imagem de como era o seu trabalho em uma redação de um jornal. E prossegue nos informando que o folhetim entra em todo lugar, por mais grave e sério que seja, é cômodo e glorioso ao mesmo tempo. Algumas vezes, levanta a voz e fala a verdade, em outras, fala ameno e fácil, e pode até conseguir uma conversão.[4]

Na crônica de 20 de junho de 1864, Machado informa que o casamento do duque de Lauzun com a bela Sevigné foi citado em pleno parlamento naquele ano, à luz do dia, como um acontecimento atraente que fora publicado por um outro jornal, o *Correio Mercantil*. Também nos relata que o casamento e "dotação" das "augustas princezas" eram assuntos comentados pela sociedade daqueles dias, os quais foram levados para o parlamento, pelo Sr. Lopes Netto que orava contra a elevação do dote das princesas e desfiava as suas razões. "A Glorificação da Invasão do México", um fato político ocorrido na mesma época, não era o assunto principal e, este, foi introduzido naquele recinto por um anônimo. O cronista, de forma inteligente, insere os pensamentos do Sr. Lopes Netto e como ele é levado a comentar a invasão ocorrida no México e desperta a atenção dos leitores para aquele assunto político acontecido e tenta compará-lo com a situação brasileira. E desse assunto passeia-se por demais acontecimentos sociais.

Na crônica de 03 de julho de 1864, Machado de Assis comenta a notícia dada por um outro jornal da corte sobre a predição de uma catástrofe universal, do professor Newmager, de Melbourne, que anuncia para 1865 o aparecimento de um cometa que passaria tão perto da terra, podendo causar a destruição total do nosso planeta. Sobre o porquê de merecermos tal cataclisma, o cronista ironicamente comenta:

> Também eu, apezar de já descrer até dos cometas, não pude ler a frio a noticia d'este próximo cataclisma, e fiquei dominado por um sentimento de tristeza e desanimo. Pois que! – disse eu commigo – dar-se-há caso que o Creador não esteja contente com os homens? Logo, é certo que somos grandemente velhacos, immesamente egoístas, profundamente hypocritas, tristemente ridículos. Logo, é certo que esta comedia que representamos cá em baixo tem desagradado à divindade, e a divindade, usando do principio de Boileau, lança mão de uma pateada solemne

[4] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 09-10.

> e estrondosa? Estávamos tão contentes, tão tranquillos, tão felizes, - illudiamos uns aos outros com tanta graça e tanto talento, - abríamos cada vez mais o fosso que separa as idéas e os factos, os nomes e as cousas, - fazíamos da Providencia a capa das nossas velhacarias, - adorávamos o talento sem moralidade e deixávamos morrer de fome a moralidade sem talento, - dávamos à vaidade o nome de christãos e levavamos ao juiz de paz o primeiro que nos injuriasse, - dissolvíamos a justiça e o direito para aplical-os em doses diversas às nossas conveniências, - fazíamos tudo isto, mansa e pacificamente, com a mira nos applausos finaes, e eis que se anuncia uma interrupção do espectaculo com a presença de um Atila cabelludo![5]

Machado de Assis revela claramente como as pessoas se comportavam na sociedade carioca de 1864. Mais adiante esclarece que o professor Newmager deixou uma esperança. Se escapássemos do cataclisma, haveria algo novo e diferente desde a criação do mundo: durante três vezes 24 horas não teríamos noites e nossa atmosfera seria banhada por uma luz difusa mais brilhante que os raios do sol. O cronista conclui: "É o que se chama arriscar tudo para tudo ganhar ou tudo perder – ou a morte violenta e universal, ou um dia de 72 horas, mais claro que os dias ordinários."[6] E diante de toda a especulação sobre a catástrofe, Machado também conclui que o principal cometa talvez fosse o próprio professor Newmager no céu da curiosidade pública, abalando e sacudindo com a longa cauda da sua ciência astronômica.

Na crônica de 10 de julho de 1864, Machado registrou as estatísticas do relatório da justiça sobre os criminosos julgados pelo júri. Do total de 24.484 criminosos, julgados no período de 1853 a 1862, 11.077 eram solteiros, 11.843 casados e 1.634 viúvos. Essa estatística poderia ser um achado para os que procuram a mulher no fundo de todos os delitos, mas o cronista indaga se era certo pensar que a mulher estaria sempre, direta ou indiretamente, ligada aos ataques dos homens contra a vida, a propriedade e a segurança de seus semelhantes. Dentre esses réus, apenas 1.585 eram mulheres.

---

[5] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 30-31.
[6] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 33.

Em 01 de agosto de 1864, assinala-se a realização de duas festas. Uma da dinastia: o aniversário de 18 anos da Sua Alteza Imperial, a princesa Isabel, e, a outra, da indústria. O aniversário de Sua Alteza teve maior importância no último dia 29 de julho dado à proximidade de seu casamento. Na festa da indústria houve distribuição de prêmios aos expositores nacionais e para os da exposição de Londres. O cronista comentou sobre a educação política necessária para a posição elevada que a princesa assumiria mais tarde, bem como deseja que a indústria brasileira possa desenvolver-se cada vez mais, alcançando um grau elevado.

Cerca de trinta oficinas fotográficas aconteceu na casa do Pacheco, a mais luxuosa da cidade. Na crônica de 07 de agosto de 1864, marca-se a entrada da primeira máquina fotográfica no Brasil no ano de 1840, com o padre de nome Combes. Na manhã do dia 16 de janeiro daquele ano, o padre reproduziu três visitas – o largo do Paço, a praça do mercado e o mosteiro de São Bento. Três dias depois, ele fez nova experiência para a Sua Majestade, D. Pedro II: reproduziu a fachada do paço, de uma das janelas. Diz o cronista:

> É isto o que referem as gazetas do tempo. Desde então para cá, isto é, no espaço de vinte quatro annos, a machina do padre Combes produziu as trinta casas que hoje se contam na capital, destinadas a reproduzir as feições de todos quantos quizerem passar à posteridade... n'um bilhete de visita. (...) A outra novidade que fui ver à casa do Pacheco, foi um apparelho photographico, chegado ultimamente, destinado a reproduzir em ponto grande as photographias de cartão. Não vi ainda trabalhar esse novo apparelho, mas dizem que produz os melhores resultados. Até onde chegará o aperfeiçoamento do invento do Daguerre?[7]

Machado de Assis observa que fizera, em sua crônica, justiça a arte moderna daquela época.

Uma crise ocasionada pela falência de uma casa foi o motivo principal da crônica de 19 de setembro de 1864. A descrição de como estava a cidade naquela data, nos dá a impressão de como reagiam as pessoas diante de uma crise:

---

[7] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 84-86.

> A physionomia da população exprimiu sucessivamente o espanto, o terror, o desespero – conforme cresciam as difficuldades e demorava-se o remédio. Era triste o espectaculo: a praça em apathia, as ruas atulhadas de povo – policia pedestre a fazer sentinella, policia eqüestre a fazer correrias – vales a entrarem, dinheiro a sahir – vinte boatos por dia, vinte desmentidos por noite – ilusões de manhan, decepções à tarde – enfim uma situação tão impossível de descrever como difficil de supportar, - tal foi o espectaculo que apresentou o Rio de Janeiro durante a semana passada.[8]

Boatos correram boca a boca sobre o grande rebuliço. E ao final, nada foi feito contra a casa, cuja falência produziu a crise.

Na crônica de 26 de setembro de 1864, registra-se os panoramas esplêndidos oferecidos por uma viagem pela estrada de ferro de D. Pedro II. "Direi mesmo que alli a natureza cede o passo ao homem, tão pasmosas são as difficuldades que a perseverança e a sciencia conseguiram vencer."[9] Para o cronista o futuro das estradas de ferro no Brasil estava garantido e seguro e entusiasma-se com o desenvolvimento representado por aquela obra colossal. Nessa mesma crônica há o comentário sobre o casamento de Sua Alteza Imperial com o Sr. Conde d'Eu, no dia 15 de outubro. Junto ao comentário, a manifestação do desejo de que nos tronos "se assentem príncipes honestos e ilustrados, capazes de comprehender toda a vantagem que se pode tirar da alliança da realeza com o povo."[10]

O registro da união matrimonial foi feito na crônica datada de 17 de outubro de 1864:

> Uma das cousas que fez mais effeito n'esta solemnidade foi a extrema simplicidade com que trajava a noiva imperial. É impossível desconhecer o delicado pensamento que a este facto presidiu, na edade e na condição de Sua Alteza: as suas graças naturaes, as virtudes do coração e o amor d'este paiz, são o seu melhor diadema e as suas jóias mais custosas. As festas ceelbradas ante-hontem, e que deviam continuar hoje, foram adiadas para 24 e 25, epocha em que devem os augustos consortes voltar de Petrópolis. Até lá

[8] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 158-159.
[9] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 170.
[10] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 176.

> o Rio de Janeiro apresentará o aspecto da mais completa desolação? Refiro-me ao temporal, a esse temporal único, assombroso, aterrador, que os velhos de oitenta annos viram pela primeira vez, que os adolescentes de quinze annos esperam não ver segunda vez no resto dos seus dias, a esse temporal, que, se durasse 2 horas, deixava a nossa cidade reduzida a um montão de ruínas.[11]

Ao lado de um registro importante, o casamento de Sua Alteza, o cronista não deixou de acentuar o que poderia ter acontecido naquela cidade se durasse mais um pouco o forte temporal. Como também evidenciou que o amor do país deveria ser para a Sua Alteza o seu melhor diadema e as suas jóias mais raras.

Por meio dessas partes das crônicas de Machado de Assis que retratam especificamente acontecimentos do centro do Rio de Janeiro de 1864 a 1867, percebemos que a cidade seguia um curso normal, tranqüilo, sem as complicações da grande metrópole de hoje. Os acontecimentos políticos e sociais, o desenvolvimento e as inovações industriais e tecnológicas traziam as devidas repercussões e benefícios. Apesar dessa aparente tranqüilidade, Machado de Assis em suas crônicas, sempre chamava a atenção de seus leitores para acontecimentos importantes que não poderiam passar desapercebidos. E a cidade Rio de Janeiro prosseguia representando a sociedade daquela época, sendo uma das principais referências urbana.

Já a *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, representa apenas uma parte da sociedade, da grande Rio de Janeiro que hoje conhecemos, há mais de um século após as crônicas que Machado de Assis escreveu. O local específico onde passa o filme *Cidade de Deus*, produzido a partir do livro homônimo de Paulo Lins, não chegou a ser mostrado claramente nas crônicas machadianas: um subúrbio. Mas a população mais necessitada, existente naquela cidade, foi sempre lembrada pelo cronista nas oportunidades em que ele manifestava os seus desejos de melhoria, igualdade e compromissos das autoridades para com todos.

O filme *Cidade de Deus* revela uma série de casos verídicos que fazem parte da história de Cidade de Deus, uma das favelas mais perigosas do Rio de Janeiro:

---

[11] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 200.

> Criado na década de 60 para servir como lar de desabrigados (eliminando, com isso, as 'imperfeições' na paisagem da Cidade Maravilhosa), o local [Cidade de deus] passou a ser palco de batalhas violentas entre diferentes gangues que disputam a supremacia no tráfico[12]

O roteiro do filme, escrito por Bráulio Mantovani, retrata uma disputa entre duas gangues, a do "perigoso Zé Pequeno e o trágico Mané Galinha, que entra na guerra para vingar a morte do irmão. Ao mesmo tempo, somos apresentados ao jovem Buscapé, cujo grande objetivo é tornar-se um fotógrafo profissional e fugir daquela triste vida."[13]

A câmara fotográfica ingenuamente introduzida em 1840, na cidade carioca, conforme a crônica de Machado de Assis de 07 de agosto, agora é objetivamente utilizada pelo jovem Buscapé que busca um caminho numa sociedade cheia de armadilhas.

Cidade de Deus, um reduto da cidade do Rio de Janeiro, consegue ser uma mostra realista de uma das maiores crises de violência da história de nosso país que se reproduzem em variadas partes do Brasil. O que a produção retrata de forma realista, choca os espectadores "- o terrível universo do tráfico que é, sem dúvida, o maior responsável pelas barbaridades que todos enfrentamos atualmente."[14] No filme, temos a compreensão das escolhas difíceis feitas pelas pessoas que vivem a margem da sociedade e se encontram no meio do fogo cruzado. E estes têm de decidir. Ou mantêm-se honestos e vivem em uma honrosa miséria ou aliam-se aos bandidos e sonham com uma renda mais generosa. "Seja como for, uma coisa é certa: criminoso ou não, o morador da favela é visto com desconfiança pela sociedade. Então, por que insistir no pudor?"[15]

O filme *Cidade de Deus* é representando por crianças e adolescentes, quase não há a presença de adultos. Buscapé, Bené e Dadinho encenam a história desde a sua infância, passando pela adolescência e tornando-se adultos. Dadinho, quando criança, imprime seu caráter de violência e agressividade. Quando jovem-adulto é rebatizado com o nome de Zé Pequeno por um pai-de-santo e torna-se o chefão da droga, sempre violento e aterrorizando todos. Bené, seu amigo, controla a sua

---

[12] VILLAÇA, 2002. Cidade de deus, 2002.
[13] VILLAÇA, 2002. Cidade de deus, 2002.
[14] VILLAÇA, 2002. Cidade de deus, 2002.
[15] VILLAÇA, 2002. Cidade de deus, 2002.

agressividade em variados momentos. Mas a morte acidental de Bené, que havia se apaixonado e pretendia viver longe daquela vida de crimes, deixa Zé Pequeno muito irado e, como conseqüência, radicaliza na sua violência. Tudo isso é narrado pelo Buscapé "que centraliza e unifica os diversos episódios contados em *flashback*."[16]

A presença das crianças, a falta dos adultos, dos pais dessas crianças, de alguma forma nos evidencia em primeiro plano, a não existência de uma família que envolva e seja à base de uma sociedade. Mas sabemos que além dessa base há muitos outros problemas que fazem com que os caminhos do crime sejam trilhados, principalmente, se começarmos por refletir sobre a causa da ausência desses pais e, conseqüentemente, da estrutura de uma família para aquelas crianças que já são sentenciadas a se tornarem marginais desde a sua infância.

> Cidade de Deus nos faz pensar que a exclusão social e econômica têm efeitos muito mais terríveis do que costumamos admitir. Questiona até que ponto está uma larga parcela da população não só excluída dos bens culturais e do consumo, mas diretamente prejudicados no próprio processo de constituir-se como sujeitos humanos, dado que os cuidados específicos das funções paterna e materna lhe são privados na justa medida, deles tendo substitutos e derivados precários e insuficientes. [17]

A criminalidade é uma conseqüência de uma situação econômica e social anterior e vem como uma avalanche, impedindo a estruturação familiar como uma primeira base na sociedade em geral. Na cidade do Rio de Janeiro que Machado de Assis conhecera, talvez, as situações econômicas e sociais não fossem tão grandes e aterrorizantes como são hoje evidenciados na *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, mas já existiam de alguma forma, nas suas proporções, de acordo com as necessidades da população daquele século.

Machado de Assis, em sua crônica de 24 de outubro de 1864, ao falar sobre o presidente Solano Lopez, o cavaleiro paraguayo, discorre sobre o que seria uma democracia:

---

[16] TELLES, 2002. Cidade de deus: a exclusão e o processo civilizatório.
[17] TELLES, 2002. Cidade de deus: a exclusão e o processo civilizatório.

> É uma santa cousa a democracia – não a democracia que faz viver os espertos, a democracia do papel e da palavra, – mas a democracia praticada honestamente, regularmente. Quando ella deixa de ser sentimento para ser simplesmente fórma, quando deixa de ser idea para ser simplesmente feitio, nunca será democracia, - será esperto-cracia, que é sempre o governo de todos os feitios e de todas as fórmas. A democracia, sinceramente praticada, - tem os seus Grachos e os seus Franklins; quando degenera em outra cousa tem os seus Quixotes e os seus Panças, Quixotes no sentido da bravata, Panças no sentido do grotesco. Arrêa-se então a mula de um e o rocinante de outro. Cinco palmos de seda, meia dúzia de vivas, uma fila de tambores, - é quanto basta então para levar o povo atraz de um fanfarrão ao ataque de um moinho ou à defeza de uma donzella.[18]

É possível que entre nós esteja faltando uma democracia praticada honestamente e regularmente, uma democracia de sentimento e de idéias, sobre a qual nos fala o cronista. E talvez, se a democracia ideal tivesse sido mais regular em nosso país, o quadro social doloroso retratado em *Cidade de Deus* pudesse ser bem menor em relação ao que conhecemos hoje.

Referências

ASSIS, Machado de. *Chronicas*. 2º volume (1864-1867) São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores. 1946.

MEIRELLES, Fernando. Co-direção de Kátia Lund. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Videofilmes / O2 Filmes. 2002

CAETANO, Maria do Rosário. O debate da exclusão social em primeiro plano. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao29/cidadededeus/index.shtml>. Acesso em: 09 out. 2006.

PAULINO, Graça. *et al*. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001. (Educador em formação)

[18] MACHADO DE ASSIS, 1946, p. 212.

MEIRELLES, Fernando. Cidade de Deus. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/cidade-de-deus/ cidade-de-deus.asp>. Acesso em: 09 out. 2006.

TELLES, Sérgio. Cidade de Deus: a exclusão e o processo civilizatório. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <http://www.adroga.casadia.org/news/CIDADE DE DEUS.htm>. Acesso em: 09 out. 2006.

VILLAÇA, Pablo. Cidade de deus, 2002. Rio de Janeiro: 2002. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/cinemacena/crit_editor_filme.asp?cod=1874>Acesso em: 09 out. 2006.

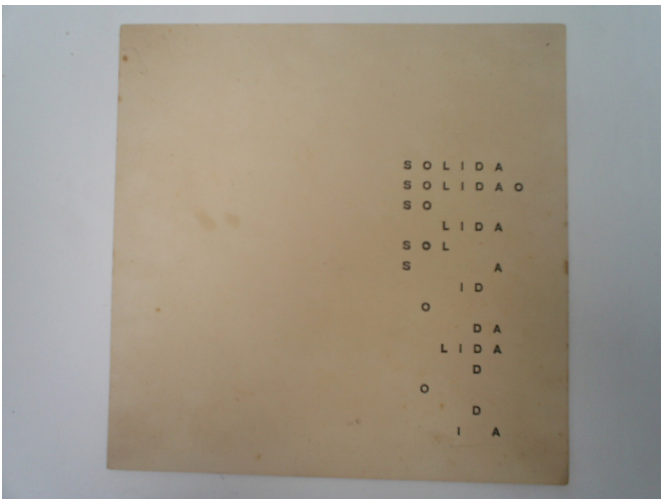
CRÔNICA. In: GRANDE ENCICLOPÉDIA Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998, v. 7, p. 1708.

Wladimir Dias Pino, Amílcar de Castro e Minimalismo: a inquietação do olhar e outros processos

Michel Mingote Ferreira de Azara
UFMG

> "Criar sempre foi coisa distinta de comunicar. Importante talvez venha a ser criar vacúolos de não comunicação, interceptores, para escapar ao controle.(...) Deslizamentos,quebras, descentramentos."
>
> Deleuze

Surgido em 1967, em vários pontos do Brasil, o poema processo teve em Wladimir Dias Pino um dos seus principais autores, cujo livro *Solida* será considerado. *Solida* é um livro que se explica ao longo do uso; Composto por grupos seriais, formados por 9 folhas soltas, o poema tem por base/matriz a palavra título Solida, desdobrada no poema:



SOLIDA / SOLIDAO/ SO/LIDA/ SOL/ SAIDO/ DA/ LIDA/ DO/ DIA.

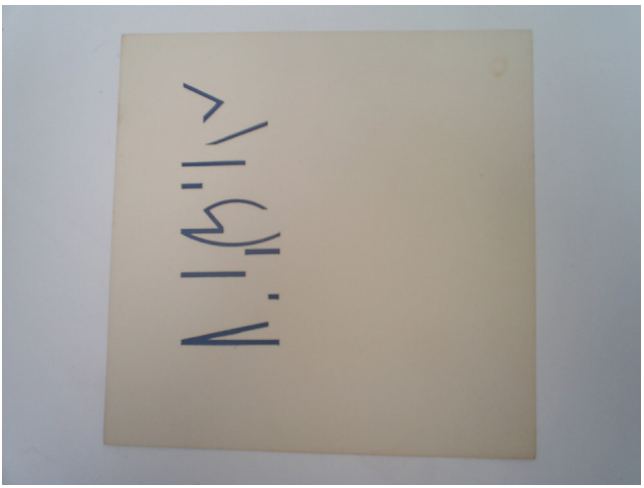
A partir dessa matriz, vírgulas, sinais de pontuação, figuras geométricas substituem cada letra da palavra/matriz solida, desdobrando o poema ao longo da manipulação efetuada pelo leitor. Cada série tem uma lógica diferente – dependente da estruturação das figuras e gráficos, ancorada no poema base (solida/solidao etc.). Após a apreensão desta lógica, o leitor/consumidor deflagrador de processos, parte para outra série, seguindo uma lógica de consumo do poema. Numa das séries é o próprio papel que se dobra, tornando o poema uma estrutura dobrável, descarnada da palavra.

Artistas minimalistas denominam seus objetos como *specifc objects*, de forma a eliminar toda ilusão, todo detalhe para impor objetos compreendidos como totalidades indivisíveis, indecomponíveis. Segundo Rosalind Krauss, os escultores minimalistas "(...) reagiam contra um ilusionismo escultural que converte cada material no significado do outro. (...) um ilusionismo que retira o objeto escultural do espaço literal e o instala em um espaço metafórico.[1] Ao impor objetos ditos específicos não há mais possibilidade de que sejam criados jogos de significação e, assim, os objetos apresentam-se sem equívocos, reduzidos "à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecido[s] sem mistério, entre linha e plano, superfície e volume",[2] conforme Didi-Huberman indica em *O que Vemos, o que Nos Olha*. Essa idéia é explicitada pelos paralelepípedos do artista minimalista Donald Judd, pois neles a proposta é de que o que você vê é apenas o que você vê, ou seja, um paralelepípedo. Busca-se a "literalidade do espaço", um objeto visual despido de qualquer ilusionismo espacial que não inventasse nem tempo nem espaço além dele mesmo. Possibilidade de uma estabilidade do sujeito, do objeto e do tempo de ver.

Em *Solida*, o "o poema-palavra-livro", a palavra dobra sobre si mesma, sobre o papel e traça outras possibilidades de leitura que permitirão ao leitor percorrer outros caminhos que não somente os indicados pelos gráficos. Tal ato revelará o apagamento da leitura e da palavra. A criação de um objeto específico, para Wladimir, se daria por uma espécie de "purificação", nas palavras do próprio poeta, a que chegaria o livro objeto, que lhe é apenas "à fisicalidade, ao suporte, ao

[1] KRAUSS, 1998, p. 318.
[2] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 54.

manuseio, à leitura do manuseio. Não é mais leitura alfabética".[3] No seu desenvolvimento, no seu processo, o poema acabaria se abstraindo da palavra para se tornar uma estrutura "pura", ancorada no corte, na dobra. Philadelpho Menezes, em seu poética e visualidade, aponta no trabalho de Wladimir a tentativa de abolir a comunicação de significados, abolir o tema da poesia como a arte geométrica o fizera ao eliminar a figura do quadro, apresentando a "autonomização do poema enquanto objeto físico, cujo lastro referencial e significativo só remete ao seu próprio funcionamento, para se tornar uma rede de combinações entre signos gráficos-visuais, cuja informação conceitual torna-se rarefeita."[4] Para ele, "os gráficos (sem as letras) tornam-se um esqueleto descarnado de um poema que foi se desfazendo da palavra".[5] A visualidade em *solida* teria por função "organizar novas relações entre as palavras e por fim, registrar uma estrutura pura de desenvolvimento gráfico do poema".[6]



Os objetos específicos minimalistas, segundo Huberman, seriam uma tentativa de criar objetos de certeza tanto visual quanto conceitual ou semiótica, onde "tudo parece advogar em favor de uma arte esvaziada

[3] SILVEIRA, 2001, p. 272.
[4] MENEZES, 1991, p. 50.
[5] MENEZES, 1991, p. 56.
[6] MENEZES. 1991, p. 56.

de toda conotação, talvez até esvaziada de toda emoção (...) uma arte que se desenvolve fortemente como um anti-expressionismo, um anti-psicologismo",[7] capaz de "inventar formas que soubesse renunciar às imagens e, de modo perfeitamente claro, que fossem um obstáculo a todo processo de crença diante do objeto".[8] Crença vista aqui como construção temporal fictícia, recusa de se fixar apenas no que vê, especificamente. Em Solida, o esvaziamento do conteúdo, a "purificação" aparece para combater o "vício conteudístico da arte burguesa",[9] nas palavras de Philadelpho. Embora, na opinião do autor, resta-se saber se todo conteúdo seria, por si só, reacionário, num questionamento parecido ao de Eduardo Galeano, para quem "o sistema esvazia a linguagem de conteúdo, não pelo prazer da pirueta técnica, mas porque necessita isolar os homens para dominá-los melhor."[10]

Didi-Huberman aponta que na operação tautológica "o que você vê é o que você vê", dos minimalistas, dos paralelepípedos de Judd e dos cubos "simples", "específicos", de Tony Smith, o que vemos "só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha".[11] As imagens da arte – por mais "simples" e "minimais" que sejam sabem "apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para nossa inquietude".[12] As imagens da arte colocam-nos diante de objetos de perda, e não apenas daqueles que possuímos, que apreendemos pelo olhar. Esses outros objetos nos abrem para a capacidade de jogar a tragédia do visível e do invisível. São objetos que apresentam imagens dialéticas, que colocam em questão o jogo, a inquietação e a a instauração do espaço dessa inquietação: "sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente (...) nos olhar nela."[13] Imagens que possibilitam a discussão de que "talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível."[14]

---

[7] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 59.
[8] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 59.
[9] MENEZES, 1991, p.55.
[10] GALEANO, 1999, p. 35.
[11] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 107.
[12] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 96.
[13] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95.
[14] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95.

"Uma certa dança está em toda parte"

No processo de apagamento de leitura proposto por Dias-Pino, em *Solida,* percebe-se o lugar para essa inquietação da visão. O jogo que leva em conta a participação do leitor, que desencadeia novos processos, ao manipular as folhas e propor novas leituras/versões, é o jogo que abre para a vocação essencial de toda superfície que nos olha, isto é, "de toda superfície que nos concerne para além de sua visualidade evidente, sua opticidade ideal e sem ameaça",[15] nas palavras de Didi-Huberman. *Solida* não seria um mero desdobramento da vertente de poesia semiótica, cuja leitura se daria apenas pela codificação prévia. Embora a leitura do poema se dê através do poema matriz e os gráficos e barras estatísticas remetam sempre a essa matriz, o redobramento tautológico da linguagem não se dá, pois o espaço de inquietação da visão é instaurado. Ao invés do isolamento do sujeito proposto por Galeano, o poema opera por descentramentos, deslocamentos, quebras, "vacúolos de não comunicação". Segundo Deleuze, o que importa num livro "é a maneira pela qual ele faz passar alguma coisa que escapa ao código: fluxos, linhas de fuga ativas, revolucionárias, linhas de descodificação absoluta que se opõe à cultura".[16] Talvez só se possa pensar o desdobramento em *solida* como palavra-poema-livro-objeto, no movimento que aponta sempre para o devir, o tornar-se outro, a criação de zonas de indiscernibilidade entre os meios para escapar ao sistema de significação dominante, além da oposição canônica do visível e do legível. Embora num primeiro momento o poema chegue a buscar uma "gestalt", uma "boa forma" onde o insight se daria pela apreensão da lógica de consumo do poema pelo leitor, pelo "entendimento" do funcionamento do poema, ao dobrar o papel e colocá-lo como quase-escultura, toda a lógica seria problematizada entre o visível e o legível, entre a palavra escrita, as tensões geométricas e a estrutura dobrável, onde não é mais possível continuar a ler o poema desdobrado (sol/saido/da/lida...) e nem vê-lo como mera estrutura dobrável, mero desenvolvimento gráfico. O poema se instala nas imagens dialéticas, uma imagem que critica a imagem, onde a estrutura "não produz formas bem formadas,estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto

[15] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 87.
[16] DELEUZE, 1992, p. 34

efeitos de perpétuas deformações(...). No nível do sentido, ela produz ambigüidade (...).[17]

"Tudo se passa na fronteira", segundo Deleuze, o sentido das coisas também se dão na superfície, fronteira, no corte, na dobra:

> de tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso.E se não há nada para ver atrás da cortina é porque todo o visível, ou antes, toda a ciência possível, está ao longo da cortina, que basta seguir o mais longe, estreita e superficialmente possível para inverter o seu lado direito, para fazer com que a direita se torne esquerda e inversamente.[18]

A questão do legível e do visível em solida se dá não só entre a palavra desdobrada, os gráficos e as figuras, mas também no próprio papel que se dobra e se coloca na fronteira/dobra entre o livro/objeto livro/escultura. Segundo Deleuze, no "informal moderno, reencontra-se talvez esse gosto de instalar-se 'entre' duas artes, entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura, para atingir uma unidade das artes como "desempenho" e para incluir o espectador nesse próprio desempenho."[19] O livro passa a ser visto como livro de artista, cujo um dos problemas plásticos específicos, nas palavras de Paulo Silveira, é

> a criação artística expressa da apropriação de um suporte consagrado da tradição cultural, preexistente, que se pretende espaço de domínio para o texto, adequado à divulgação intelectual e por ela marcado historicamente, e a intromissão desse objeto originalmente de leitura na arte contemporânea.[20]

Para ele, o poema visual se queria apresentado em páginas soltas, ou em construções de montar, ou em objetos lúdicos.O livro de artista vem, nesse momento, ser "o corpo que transporta a adição ou a interação do signo verbal com outros códigos agregados."[21] Ao invés uma forma fixa, o livro se apresenta como processo, devir que aponta

---

[17] DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 73.
[18] DELEUZE, 1982, p. 10.
[19] DELEUZE, 1991, p. 206.
[20] SILVEIRA, 2001.p. 22.
[21] SILVEIRA, 2001, p. 160.

não só para criações como a do livro de artista, mas também para o hipertexto, que segundo Arlindo Machado,seria a realização do *livre* de Mallarmé, livro múltiplo, gerador de textos em que as palavras e frases pudessem emergir,aglutinar-se,combinar-se em arranjos precisos para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações. Solida também seria uma espécie de "versão" do *livre* de Mallarmé, que deveria ter uma forma móvel, seria um processo infinito de:

> fazer-se e refazer-se, algo sem começo e sem fim, que apontaria continuamente para novas possibilidades de relações e horizontes de sugestões ainda não experimentados. Suas "páginas" (se é que se pode chamar assim) não obedeceriam a nenhuma ordem fixa, seriam intercambiáveis e se deixariam permutar em todas as direções e em todos os sentidos, segundo certas leis de combinação que elas próprias, na sua procura do orgânico,engendrariam. Já não se trata nem mesmo de uma obra aberta ou polissêmica (...).Trata-se verdadeiramente de um livro-limite, "o limite da própria idéia ocidental de livro.[22]

"Eis que agora tudo sobe à superfície"

A busca de uma auto-referencialidade em *solida,* do livro como objeto, como livro de artista, que busca romper uma tradição discursiva da poesia Brasileira, chega ao gesto que se depara com quase-esculturas e que "duplica o mundo da experiência por meio de um mundo visível de curvas, superfícies, diagramas"[23] onde "(...) o gráfico é capaz do contínuo de que a palavra é incapaz",[24] aproxima-se da experiência de Amílcar, que supera o pictórico e através do corte e da dobra de superfícies planas, "como um gesto inesperado" instaura um lugar para a inquietação da visão. "Eis que agora tudo sobe á superfície".[25] O problema da superfície tem a ver com a mudança de estatuto do objeto, apontada por Deleuze, onde a "superfície do quadro deixava de ser uma janela aberta ao mundo para tornar-se uma tábua opaca de informação sobre a qual se

---

[22] MACHADO, 1997, p. 184.
[23] VALERY, *apud* PIGNATARI, 2004, p. 31.
[24] VALERY, *apud* PIGNATARI, 2004, p. 31.
[25] DELEUZE, 1982, p. 8.

inscreve a linha cifrada.O quadro-janela é substituído pela tabulação, pela tábua na qual são inscritos linhas, números, caracteres cambiantes (objéctil)".[26] Nas esculturas de Amílcar não existem narrativas, suas auto-referencialidades têm aquele sentido de opacidade que Rosalind Krauss localizava na escultura moderna. Nas palavras dela, acerca de Tatlin: "é evidente que não há necessidade alguma de se penetrar mais além da superfície do envoltório de aço, até uma região interna que guardaria ou ocultaria uma lógica estrutural. Ao contrário, a lógica é carregada pela superfície"[27] Existe uma lógica imanente na superfície, mas em Amílcar essa lógica também é inquietada pelo corte, pela dobra, que nos permite enxergar além de sua "opticidade ideal e sem ameaça". Novo estatuto do objeto, diante de suas esculturas, nosso ver é inquietado.

Wladimir e Amílcar se aproximam também pelos processos que encerram suas obras. Segundo o artista mineiro: "A superfície é domada – é partida e vai sendo dobrada – é quando, e por fatalidade o espaço se integra criando o não-previsto. É pura surpresa. É como um gesto inesperado. Um gesto espontâneo. Espontâneo como se fosse o primeiro – aquele que fundamenta a comunhão com o futuro (...) Criador das montanhas e fundador de um reino onde a palavra é inútil".[28]

Esse reino onde a palavra é inútil é o mesmo criado por Dias-Pino quando, em *Solida*, pretende apagar a leitura e a própria palavra e discutir o espaço na literatura e nas artes plásticas. Assim como Amilcar de Castro, Dias-Pino entende que o importante é "repor o sentido do ato de espacializar".[29] Nas esculturas do artista mineiro "há um 'ponto' intrínseco, imponderável, que garante às suas dobras paradoxais e a seus múltiplos recortes um alto grau de coesão. Espaço é movimento incessante de espacialização, movimento, o que define e realiza um lugar",[30] nas palavras de Rodrigo Naves.

Tanto as dobras no papel em *Solida* quanto as dobras no ferro em Amilcar mostram que "Como o vôo do pássaro / faz um desenho no ar,/ o pensamento no reino sem palavras."[31]

---

[26] DELEUZE, 1982, p. 54.
[27] KRAUSS, 1998, p. 77.
[28] CASTRO, 1977, p. 243.
[29] NAVES, Rodrigo *apud* TASSINARI, 1991, p. 28.
[30] NAVES, Rodrigo *apud* TASSINARI, 1991, p. 30.
[31] CASTRO, Amilcar de *apud* TASSINARI, 1991, p.138.

Referências

CASTRO, Amilcar de. In: AMARAL, Aracy Abreu (Org.). *Projeto Construtivo na Arte:* 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

DIAS-PINO, Wlademir. *Solida*. [s.l.]: Edição do Autor: 1955.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que Vemos, O que Nos Olha.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido***.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra*.Trad.Luis B.L.Orlandi. São Paulo: Papirus,2005.

DELEUZE, Gilles. *Conversações.* Trad. Peter Pál pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

GALEANO, Eduardo. *A descoberta da América (que ainda não houve).* Porto Alegre: Editora da universidade, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas.* São Paulo: Papirus, 1997.

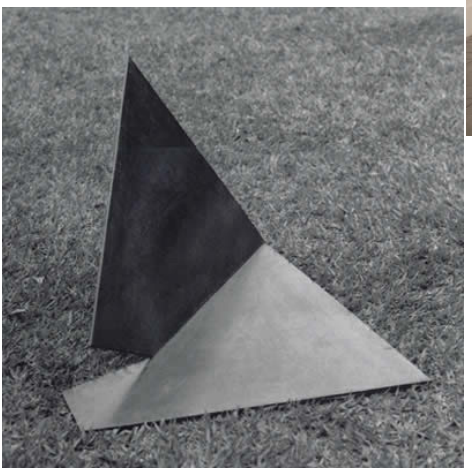
MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas, SP: UNICAMP, 1991.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001







Entre sujeito e objeto: representações do negro no suplemento modernista *leite criôlo*

Miguel Ávila Duarte
UFMG

Em seu livro *A ilusão literária*, cuja primeira edição data de 1932, Eduardo Friero – importante crítico literário e professor que na polarização cultural dos anos vinte integraria a hoste dos "passadistas" – ridiculariza o movimento modernista via de regra através de chistes claramente racistas:

> Ainda há pouco os moços da 'escola da brasilidade' timbravam de atacar o idioma nas raízes mais fundas da sintaxe, como que empenhados em descê-los à categoria de dialeto africano. (FRIERO, 1941, p. 70)

> Por mais diferenciada que a queiramos, a língua nacional é essencialmente a portuguesa e não o nheengatú [nome alternativo para a língua geral tupi-guarani; em tupi 'língua boa'] ou o quimbundo [língua dos quimbundos, população banto de Angola]. Quando muito, e no pior dos casos será um dialeto afro-lusitano. Aqueles que escrevem portuguesmente mal, supondo que escrevem brasileiramente bem, são vítimas de uma ilusão, pois escrevem unicamente preto. (FRIERO, 1941, p. 58)

Para além destas e outras referências no corpo do texto, o nome de um dos capítulos do livro que ataca o modernismo chama-se "Crioulismo Literário" (FRIERO, 1941, p. 59). O presente trabalho tem como foco o referente implícito destas afirmações, o suplemento modernista *leite criôlo*, publicado na mesma Belo Horizonte que o livro de Friero, antecedendo-o em três anos. A julgar pelos comentários do crítico mineiro poderia-se considerar a publicação como um expoente único de manifestação literária negra no âmbito do primeiro modernismo, como propõe Benedida Gouveia Damasceno (DAMASCENO, 1988). Para esta autora – cuja argumentação se baseia no trabalho *O modernismo em Belo Horizonte: Década de vinte* de Antônio Sérgio Bueno (BUENO,

1982) e não nos textos originais – a presença, constatada por aquele pesquisador, de um discurso claramente racista em *leite criôlo* seria desconcertante. Argumentando que a reprodução de "preconceitos e estereótipos era decorrência da tradição cultural da época", Damasceno afirma que o mesmo fenômeno se verifica, por exemplo, na produção literária do poeta e militante da imprensa negra paulista Lino Guedes (DAMASCENO, 1988, p. 57-58).

Trabalha-se aqui com a hipótese oposta à da pesquisadora citada: tentaremos demonstrar que, para além das divergências estéticas, o pensamento racial implícito nos discursos de Eduardo Friero e dos colaboradores do suplemento *leite criôlo* é em grande medida o mesmo, se diferenciando daquele da militância negra sua contemporânea. Reconhecendo o risco de anacronismo envolvido em uma análise dos imaginários raciais do período tratado – é fato notório que muitos dos conceitos utilizados mesmo nos mais combativos órgãos da imprensa negra da época seriam considerados como racistas e degradantes hoje – analisaremos alguns aspectos e textos do suplemento modernista tendo como contraponto e referência as publicações coetâneas da imprensa negra paulista, com o intuito de demonstrar que em *leite criôlo* os afro-brasileiros são concebidos fundamentalmente como objetos e não sujeitos das ações e discursos propostos. O desconhecimento da existência de publicações – que talvez implique a ausência destas – de entidades negras na Belo Horizonte de então nos obrigou a comparar *leite criôlo* com publicações paulistas, o que implica certa defasagem dos contextos, mas não o suficiente para invalidar a justaposição.[1] Para a comparação, entretanto, enfrentamos dificuldade simétrica a de Damasceno: a impossibilidade de, para esta comunicação, consultar as fontes nos obriga a trabalhar a partir da pesquisa de terceiros, no caso, *A imprensa negra no Estado de São Paulo* de Roger Bastide, *A imprensa negra paulista*

[1] A principal referência arquivística para o estudo da pequena imprensa deste período – publicações de baixa tiragem, curta duração e pouco ou nenhum capital, como era o caso dos jornais da comunidade negra paulista – é, em Belo Horizonte, a coleção Joaquim Linhares, depositada junto à Biblioteca Central da UFMG. Nela não se encontra nenhuma publicação similar àquelas de São Paulo. Dado que esta integra, por zelo colecionista, vários jornais de ideologias contrárias à do colecionador – incluindo publicações comunistas, fascistas e "imorais", repudiadas por este nas fichas da coleção – era de se esperar que uma publicação negra também figurasse na coleção (Cf. LINHARES, 1995)

(1915-1963) de Miriam Nicolau Ferrara, *...E disse o velho militante José Correia Leite* de José Correia Leite e Cuti e *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)* de George Reid Andrews.

Em certo sentido, *leite criôlo* é uma publicação modernista normal: foram publicadas 18 edições semanais, aos domingos, no Estado de Minas, no período entre 2 de junho e 29 de setembro de 1929, e um tablóide no dia 13 de maio (comemorativo da abolição da escravatura) do mesmo ano, contou com 56 colaboradores, incluindo além de escritores mineiros contribuições de Rio, São Paulo, Fortaleza, Januária, Curitiba, Vitória, Natal, Pará, Paraíba e Alagoas. Dentre os escritores mineiros é maciça a presença do grupo da revista *Verde,* de Cataguases, incluindo um dos diretores, Guilhermino Cesar. Os outros diretores Achiles Vivacqua e João Dornas Filho, eram presença constante no meio jornalístico e literário da capital mineira, inclusive trabalhando juntos na revista mundana *Semana Ilustrada*. (Cf. LINHARES, 1995, p. 248) No âmbito específico do modernismo àquela altura os três haviam publicado poemas na revista *Verde* e na *Revista de Antropofagia.* O suplemento *leite criôlo* chegou a estabelecer mesmo uma filiação tensa, resultando em rompimento com o movimento antropofágico de São Paulo que então se entrincheirava na chamada segunda dentição da *Revista de Antropofagia*.

O amplo trânsito do grupo criolista pela grande imprensa – na qual, aliás, foi estampada sua publicação – contrasta fortemente com a trajetória dos jornalistas da imprensa negra, aos quais o acesso a grande imprensa era, em grande parte, negado[2]. A imprensa negra surgiu com publicações mundanas, veículos para notícias sociais das entidades de negros que organizavam bailes e outros eventos, transformando-se aos poucos em veículo de militância. (FERRARA, 1986, p. 97) É interessante observar que a *Semana Ilustrada,* revista na qual dois dos diretores de *leite criôlo* colaboravam, cumpre mais ou menos a mesma função. A grande diferença é o público. Os periódicos paulista se dirigiam àqueles que George Reid Andrews descreveu com o eufemismo "elite negra" (ANDREW, 2002), na verdade uma sub-classe média que, exercendo profissões como chofer, cozinheiro, contínuo [], tinha possibilidade de certas "regalias" como

[2] José Correia Leite relata, por exemplo, a alegria de conseguir que um artigo louvando Júlio de Mesquita, fundador do jornal *Estado de São Paulo*, por ocasião da sua morte fosse reproduzido neste veículo, depois de haver aparecido no jornal negro *Clarim d'Alvorada.* (CORREIA; CUTI, 1992, p. 79) Neste momento *leite criôlo* sai no *Estado de Minas*, com controle quase total do que seria editado.

freqüentar bailes e ser alfabetizado. (Cf. CORREIA; CUTI, 1992, p. 45) *Semana ilustrada*, por outro lado, reflete a sociabilidade das famílias importantes e dos estudantes universitários, naqueles tempos vindo estritamente das camadas mais altas da sociedade, encenando o famoso "footing" [*] – racialmente segregado, por sinal – da Praça da Liberdade na crônica em versos semanal "Do Flirt, do Footing, da Semana".

Mas se no período que Ferrara define como segunda fase da imprensa negra – marcada pela ampliação do espaço de militância e protesto nos periódicos e inaugurada pelos jornais *Getulino* e *Clarim D'Alvorada,* surgidos respectivamente em 1923 e 1924 – permanecem residualmente as notícias mundanas da comunidade destinatária, o corpo textual de *leite criôlo* só abre espaço ao que for modernismo: poesia e prosa moderna; discussões sobre a natureza, o passado e o futuro da nacionalidade e das raças que a constituem; achincalhe para seus inimigos declarados, o passadismo, o pedantismo, a ignorância. Da totalidade dos textos da publicação modernista 24,35% se referem à raça, à herança africana ou à população negra, sendo o percentual expressivamente mais alto no tablóide de 13 de maio (61,9%). Neles o pensamento racial de *leite criôlo* se apresenta de uma maneira muito interessante e reveladora, pois ao romper o silêncio a respeito do negro no modernismo em um momento anterior ao surgimento da síntese freyriana da "democracia racial", *leite criôlo* torna claro o entrelaçamento entre três discursos racistas clássicos da elite brasileira: o discurso da assimilação do negro, entendido como "mulato" ou "moreno", à alta cultura vigente, à "civilização" como então se diria, tendo como horizonte a omissão das suas origens raciais;[3] o discurso eugênico do branqueamento do Brasil através da imigração e da miscigenação, derivado de uma curiosa interpretação neo-lamarckiana das teorias racialistas européias (Gobineau e etc.) (TELLES, 2003, p. 45-50); o discurso da folclorização do negro, ou seja, a suposta valorização da "contribuição cultural" dos brasileiros de descendência africana que,

[3] Tal perspectiva consistia na estratégia cultural dos poucos intelectuais de origem negra que transitavam nas camadas mais altas da sociedade no final do séc. XIX e começo do XX. Este "branqueamento" cultural, porém, era deveras frágil, assim, como coloca Edward Telles, "certamente estes membros mulatos da elite tinham vidas bastante privilegiadas e eram tratados como brancos, mas suas origens raciais não estavam totalmente esquecidas". (TELLES, 2003, p. 44-45) Obviamente tal concepção nunca visou a inclusão social das populações negras, servindo na verdade como justificativa da sua exclusão, apesar de possibilitar certa mobilidade a alguns indivíduos.

circunscrevendo a presença do negro no Brasil a uma ou duas manifestações simbólicas a serem "habilmente manejadas" pelos artistas brancos, além de fetichisar esta herança, suprime a problemática do negro real no Brasil real, abrindo assim espaço para o mito da "democracia racial", a suposta inexistência do racismo.[4] Tendo como pano de fundo a concepção eugênica de raças biológicas e branqueamento, que permeia todo o pensamento do período, ocorre em *leite criôlo* um embate silencioso entre o discurso da assimilação e o da folclorização.

Em uma enquête com escritores mineiros – realizada por Drummond nos primeiros meses de 1929 no jornal Diario de Minas – João Dornas Filho esboça o pano de fundo sobre o qual se dará opção pela temática negra em *leite criôlo*. Para ele,

> A formula – tupy or not tupy that's the question [trecho do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade] – exprime nada ou quase nada. Porque não com o indianismo só, ou sem elle, que chegaremos a totalizar nossa maneira. É com muita coisa mais.

Dornas se identificava como mulato – os outros diretores, e por certo também a maioria dos colaboradores de *leite criôlo*, são brancos. Entendia, portanto, a questão racial[5] como uma questão real e, ao que parece, pensava naquele momento a superação das diferenças raciais como um processo de assimilação através do estudo e da cultura, um artigo de leite criôlo descreve o processo como "eugenizar a alma brasileira". Porém, o suplemento também entendia o negro como temática negra, análoga à temática indianista.

Apesar de que as teorias racialistas do embranquecimento sempre constituíram alvo da militância e que problemática desta sempre foi a do negro real no Brasil real, certa simbologia básica da presença do negro no Brasil em *leite criôlo* não é estranha à imprensa negra. A

---

[4] Uma das frentes de batalha do movimento negro desde os anos 1970 consiste em demonstrar a permanência do racismo dentro dos esquemas conceituais da "democracia racial", racismo que não desaparece, repetindo a formulação de Beatriz N. Gomes, "quando acreditamos que *apesar de tudo* 'contribuímos [os afro-brasileiros] para a formação da etnia brasileira através da culinária e da música', como quer a maioria dos nossos livros de História e Geografia." (GOMES, 1974, p. 44)

[5] Cf. o caso dos três mulatos relatado por João Dornas Filho (*Apud* VIVACQUA, 1997, p.52)

abolição da escravatura e a personagem emblemática da mãe preta são temáticas centrais em ambos, no entanto, o tratamento e a significação variam enormemente. Se, a partir do anos 1970, a simbologia da luta anti-racista sofre grandes transformações no contexto do surgimento de uma nova leva de movimentos negros, levando a instituição de 20 de novembro – data da morte de Zumbi dos Palmares – como Dia da Consciência Negra, no período aqui enfocado todas as entidades de militância negra, incluindo as de imprensa, comemoravam o 13 de maio, data da abolição. Mas a figura emblemática desta comemoração não era a Princesa Isabel, como observa Andrews, "no final da década de 1920, as comemorações [de 13 de maio] na capital do estado incluíam um desfile dos representantes de várias organizações negras, do centro da cidade até o túmulo do abolicionista negro Luís Gama" (1998, p. 332-333). A abolição era, pois, percebida como um processo na qual os negros ou, pelo menos, alguns "grandes patrícios" – para emular a linguagem daqueles jornais – seriam sujeitos históricos fundamentais.

A presença da Mãe Preta no repertório simbólico das entidades negras pode causar espanto, pois nas palavras de Tiago de Melo Gomes

> Hoje em dia, tal símbolo remete diretamente a Gilberto Freyre, portanto à idéia de uma ideologia branca. Mas, no contexto da década de 1920, esta figura assume outra conotação: tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, grupos negros lutavam para conseguir erigir monumentos em homenagem à Mãe Preta. (GOMES, 2001, p 73)

A própria virada ideológica, ou seja, a passagem de uma orientação editorial do tipo mundana para uma de militância e protesto, ocorrida no jornal *Clarim D'Alvorada* é descrita por José Correia Leite como sendo um número especial propondo 28 de setembro (data da Lei do Ventre Livre) como dia da Mãe Preta e apoiando a construção do monumento. A utilização desta simbologia conciliatória pode ser compreendida como estratégica num momento em que toda a ordem simbólica era impregnada por uma forte inércia racista. No entender retrospectivo de Correia Leite,

> na realidade, o monumento seria em homenagem à raça negra simbolizada na figura da Mãe Preta. A imagem dela ficaria no pedestal e em volta vinham figuras do processo de luta e trabalho do negro na formação do Brasil. (CORREIA; CUTI, 1992)

No texto *MãePreta* do jornal *Progresso* (19 de Agosto de 1928), editado por Lino Guedes, o tema da Mãe Preta é enfocado em termos de usurpação e opressão branca: "Mães abandonando seus filhos, pelos dos senhores, [que] quando grandes, pagavam esta dedicação, a chicote. Desgraçadas, victimas, do deshumano servilismo!"

As mesmas temáticas recebem um tratamento bem diferente nas páginas modernistas de *leite criôlo*. No artigo *nota ligeira* (lc X(11), 11 de Agosto de 1929), Garcia de Resende, colaborador do Espírito Santo, evoca a memória da Mãe Preta, mais especificamente da sua mãe preta – "chamava-se 'Chicó'", escreve ele –, mas antes fala da fazenda de seu avô. Metade do texto consiste na descrição nostálgica daquela propriedade, metade na evocação genérica da influência da Mãe Preta na nossa "formação sentimental". Em certo ponto aparece a interrogação retórica: "Quem não se lembra da *sua* Mãe Preta?" (grifo nosso) Por certo não os filhos de mães negras. É interessante notar o uso do pronome possessivo – na justaposição entre a descrição da propriedade rural e das características da Mãe Preta, que só se particulariza pelo nome próprio, está implícito que esta não passa de mais uma propriedade.

No artigo intitulado *leite criôlo* estampado na primeira página do tablóide de 13 de maio, Guilhermino Cesar, um dos três diretores, iniciava com uma afirmativa que serve de resposta antecipada àquela falsa questão: "Nós todos mamamos naquêles peitos fartos de vida e estragados de sensibilidade". E expõe o que na sua opinião deve ser feito com o leite da Mãe Preta, metáfora para a herança africana na formação nacional.

> Arranjemos um processo de desnatar. A manteiga gostosa é a fala dêles que nós queremos bem. Queremos bem como se fosse o presente *meio forçado* do seu trabalho. Mas nem todo desptismo [sic] de presente se bota na sala pra goso das visitas. Alguns vão pro fundo da mala.
> Bemquerer a todos tem sido a enorme falta nossa. (grifo nosso)

Nesta fala se nota a relação mais do que ambígua de *leite criôlo* com a dimensão afro-descendente da nação brasileira. O eufemismo irônico "meio forçado" que adjetiva o suposto presente que seria o trabalho do negro introduz uma das facetas de *leite criôlo*, uma espécie de sadismo que permeia as referências à escravidão. Muitos dos textos enfatizam a brutalidade da escravidão, não no registro da indignação ou mesmo da piedade, mas com uma certa malícia. No poema *mãe preta*

de Fidelis Florêncio (lc VIII, 21 de julho de 1929), pseudônimo do colaborador assíduo Wellington Brandão, o eu lírico é um sinhozinho mimado que ordena que sua "mãe preta" faça isto e aquilo, entre as ordens surgem referências nostálgicas, sado-eróticas ao tronco terminando em uma exaltação condescendente e irônica da Mãe Preta:

(...)
Mãe Preta, caiu um cisco no meu leite,
E porque não há mais tronco,
Si houvesse, Mãe Preta,
era hora de você ver
(...)
Nada de cantigas de congado.
Conte-me a historia daquelle sinhô
que te cortou de rabo de tatu.
Chega sinhô!
Não chega não, negra atôa!
e lépo e lépo e lépo!
E tu pelada no tronco
como um morcego de maminha.
Mãe Preta: como se chamava
Esse sinhô tão bravo?
Eta, mãe preta.
Serafina do Congo e Jesuis,
Ninguém póde com você!

Ao quase-sadismo malicioso se associa um tom impositivo, um contínuo chamado à ordem. No texto já citado de Guilhermino César chama atenção a afirmativa "bemquerer a todos tem sido a enorme falta nossa". Uma publicação modernista mineira anterior *A Revista*, dirigida por Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida – cujo grupo se encontrava em 1929 oposto ao dos diretores de *leite criôlo*, mas que possui grandes afinidades com este – afirma no seu primeiro editorial que "no Brasil ninguém quer obedecer. Há mil pastores para uma só ovelha". (A REVISTA, n. 1, p. 12-13, 1925). É nesta chave que se pode compreender que o tradicional paternalismo no tratamento das questões raciais no Brasil constitui exceção em *leite criôlo*, a regra é um tratamento ríspido, de choque. O porque deste método está explícito em outro trecho da resposta de João Dornas Filho à enquête do Diario de Minas:

> Eu lembro que quando era garoto, mamava em bicos de borracha.
> Na vespera de entrar pra escola a velha me obrigou a deixal-o. Foi o maior bagaço que fiz na vida. Quebrei espelhos, louça, vaso de folhagens, o diabo. Por causa do habito, que só se arrefeceu com uma tremenda surra de chinelos.
> E assim todos nós. E pra tudo que precisamos reformar. O prefeito Passos e o sábio Oswaldo Cruz que lhes contem em sessão espírita.

A partir daí pode se entender porque na abordagem de *leite criôlo* da abolição da escravatura a população negra não é tornada objeto do processo apenas no sentido tradicional, ou seja, através do culto paternalista à bondade da Princesa Isabel, mas também em um sentido mais perverso: sua liberdade se torna um dos problemas do Brasil. Não é que faltem as representações do primeiro tipo. Em *13 de maio* (Tablóide, 13 de Maio), poema de Francisco L. Martins Filho, a descrição de uma moça branca que brinca com "o pretinho" no colo da "preta gorda" sentada ao seu lado em banco de praça é associada implicitamente à Princesa Isabel. Mas o texto mais impressionante é *Defeza da Alegria* de Achiles Vivacqua (Tablóide, 13 de Maio), cujo tema principal é uma eugenia meio metafórica, meio concreta do povo brasileiro. A ausência de referências aos abolicionistas negros não é nada incomum, mas a referência à luta abolicionista como um todo nos seguintes termos é algo surpreendente:

> Reivindicação de direitos ao preto. Não nego que foi justo. Porem fora do tempo. Faltava-lhe educação. Não conhecia necessidades. Para vida livre. Mas cahio no mangue assim mesmo. Queria gosar. Fuzarca. E com toda autonomia. Sem policia de costumes. E poz em nossos dias todas as paixões licenciosas.

Para encerrar podemos comparar esta interpretação da abolição e de suas conseqüências com uma outra publicada naquele mesmo 13 de maio de 1929, esta agora da autoria de José Correia Leite do jornal *Clarim D'Alvorada*, ligado àquela reivindicação de direitos aos negros para a qual a abolição foi apenas o começo.

> [Os remanescentes dos escravos] Ficaram libertos, porém, sem pão e sem lar, embrutecidos pelos martírios da maldito regime. Tiveram também de enfrentar as correntes imigratórias que sempre foram bem remuneradas e amparadas por todas as leis do nosso país. Do negro ninguém cuidou, ele que fora a verdadeira máquina de trabalho para a construção dos alicerces do progresso que hoje assistimos (...). (CORREIA; CUTI, 1992, p. 226)

Referências

ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo, (1888-1988)*. Bauru: Edusc, 1998.

BUENO, Antônio Sergio. *O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

FERRARA, Miriam Nicolau. *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. São Paulo, 1986. 279p.

FRIERO, Eduardo. *A ilusão literária*. 2. ed. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941

GOMES, Beatriz N. Por uma história do homem negro. *Revista Vozes*, n. 7, 1974.

GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2001.

LEITE, Jose Correia; CUTI. ... *E disse o velho militante Jose Correia Leite*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. 301p

LINHARES, Joaquim Nabuco. *Itinerário da imprensa em Belo Horizonte*: 1895-1954. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995.

TELLES, Edward. *Racismo à brasileira*: uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua*: Lembrar para Lembrar. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

Transtextualidade: a teoria de Gérard Genette ampliada ao estudo da adaptação fílmica

Mylene Fonseca Garcia
FALE/UFMG

A adaptação fílmica abrange o profícuo *locus* das "cumplicidades explícitas e implícitas, [dos] diálogos subliminares, [das] contaminações e provocações recíprocas, citações, evocações e 'transcriações' [que] nunca deixaram também de atravessar o espaço móvel da conjunção/disjunção entre literatura e cinema."[1] A adaptação fílmica, portanto, aproxima e permite que se discuta dois meios distintos, o literário e o fílmico. Seu estudo, entretanto, tem se mostrado, muitas vezes, fruto de preconceitos generalizados, respaldados na crença de que o meio literário é uma forma de arte superior à arte cinematográfica.

Tanto a literatura quanto o cinema baseiam-se em estruturas narrativas, fato que os torna artes irmãs, mas que também concentra muito da tensão entre ambos os meios. Do final da década de cinqüenta, quando surgiu a primeira publicação[2] séria na área, até por volta dos anos noventa, o estudo da adaptação fílmica viu-se atrelado à questão da fidelidade. Isto é, seu critério de avaliação esteve baseado na fidelidade de transposição da estrutura narrativa do texto literário ao texto fílmico, corroborando uma visão logocêntrica que claramente privilegiava o meio literário. Entretanto, o impacto de correntes teóricas como a semiótica, o pós-estruturalismo e os estudos culturais, enfatizou "que os textos 'origem' e 'alvo' devem ser considerados signos um do outro",[3] elevando a adaptação fílmica ao campo das produções culturais discursivas.

Em sintonia com uma visão menos interessada na hierarquização das artes e mais enfocada nas interações possíveis entre elas, as articulações de Robert Stam sobre cinema, literatura e adaptação fílmica têm se mostrado pertinentes e produtivas. Suas análises se baseiam na constatação de que diversas vozes da sociedade atravessam o texto e nele

---

[1] MACIEL; SCARPELLI. Editorial, p. 5.

[2] Cf. BLUESTONE. *Novels into Film*: the metamorphosis of fiction into film.

[3] DINIZ. *Literatura e cinema*: da semiótica à tradução cultural, p.13.

"se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora".[4] Assim sendo, todo texto é formado por diversas "linguagens que se interceptam, colidem e reciprocamente se relativizam umas às outras".[5] A obra de Stam, ao revitalizar esse conceito, empregando-o nos estudos fílmicos, interessa-se pelas interseções não apenas entre textos, mas entre discursos, práticas colaborativas, culturais e entre mídias semelhantes.

Baseando-se em uma das categorias delineadas por Gérard Genette,[6] Stam propõe que as adaptações fílmicas deixem de ser vistas como tentativas de ressuscitação da obra original e sim como elementos participantes de uma contínua troca intertextual. Todo texto e, segundo Stam, também toda adaptação, são formados, portanto, a partir de uma rede intertextual de outros textos. Em vista disso, as adaptações participam de uma dupla intertextualidade, uma literária e outra cinematográfica.[7]

A teoria genettiana relaciona-se com o estudo do conceito de intertextualidade – definido pelo teórico como "a relação de co-presença entre dois ou vários textos, (...) como presença efetiva de um texto em outro texto."[8] Foi Mikhail Bakhtin (1929), no final da década de vinte, quem primeiro teorizou sobre o fenômeno da intertextualidade,[9] ao observar a polifonia presente na obra de Dostoievski, em que "o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente 'palavras ocupadas', 'palavras habitadas por outras vozes'."[10] Aliando Saussure e Bakhtin, Julia Kristeva (1966), nos anos sessenta, desenvolveu esse conceito e o denominou intertextualidade: "Todo texto é absorção e transformação

---

[4] PAULINO; CURY; WALTY. *Intertextualidades*: teoria e prática, p. 21.

[5] No original, "languages which intersect, collide and mutually relativize one another" (STAM. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation, p. 198). Todas as traduções, salvo quando indicado, são de minha autoria.

[6] Genette publicou, em 1982, a obra *Palimpsestes*: la littérature au second degré. Utiliza-se a versão, de 1997, traduzida para o inglês, *Palimpsests*: literature in the second degree.

[7] STAM. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation, p. 65.

[8] Na versão inglesa, "a relationship of copresence between two texts or among several texts. [it is] the actual presence of one text within another" (GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 1-2).

[9] O modelo romântico de crítica literária, vigente à época, privilegiava a originalidade da obra literária, enfocando sua propriedade autoral. Por isso a relação entre os textos foi colocada em segundo plano (PAULINO; CURY; WALTY. *Intertextualidades*: teoria e prática, p. 21).

[10] BAKHTIN, 1929 *apud* PERRONE-MOISÉS. Crítica e Intertextualidade, p. 60.

de uma multiplicidade de outros textos."[11] Nos anos oitenta, Genette (1982) amplia tal conceito, propondo o termo Transtextualidade, a "transcendência textual do texto", ou seja, "tudo o que estabelece a relação de um texto, seja esta implícita ou explícita, com outros textos."[12] São cinco as categorias da transtextualidade: (1) intertextualidade, (2) paratextualidade, (3) metatextualidade, (4) hipertextualidade e (5) arquitextualidade.[13]

Tanto o conceito genettiano de transtextualidade quanto o dialogismo proposto por Stam, articulam-se em torno da definição de texto delineada por Barthes (1977). O conceito de texto aqui adotado, portanto, refere-se a

> [u]m campo metodológico de energia, uma produção contínua absorvendo juntamente o escritor e o leitor (...) não uma linha de palavras liberando apenas um significado 'teológico' (a mensagem de um autor-deus) mas um espaço multidimensional em que uma variedade de escritos, nenhum deles original, misturam-se e colidem-se.[14]

Em outras palavras, textos, sejam eles literários ou não, são destituídos de um significado único. Ou seja, textos provêm de e originam outros textos, tecendo uma malha gradativa e virtualmente infinita de referências textuais. Dessa forma, segundo observa Graham Allen (2000), tanto a leitura quanto a interpretação tornam-se processos cujo significado é apreendido na interseção de um texto e todos os demais textos, os intertextos, a ele relacionados.[15]

Ao orientar-se por esse conceito seguindo uma ordem crescente de abstração e abrangência transtextual, Genette define sua primeira categoria, a intertextualidade, como co-presença entre dois ou mais

---

[11] KRISTEVA, 1966 *apud* PERRONE-MOISÉS. Crítica e Intertextualidade, p. 63.

[12] Na versão inglesa, "all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts" (GENETTE. . *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 1).

[13] GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 1-7.

[14] Na tradução inglesa, "a methodological field of energy, an ongoing production absorbing writer and reader together (...) not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the message of an author-god) but a multi-dimensional space in which a variety of writings none of them original, blend and clash" (BARTHES. *Image/Music/Text*, p. 146).

[15] ALLEN. *Intertextuality*, p. 1.

textos, e enumera as três formas mais freqüentes de práticas intertextuais. *Citação*[16] é a forma mais literal e explícita; *plágio*,[17] a forma menos explícita e menos canônica em que ocorre uma referência textual literal embora não declarada; e *alusão,*[18] uma forma enunciativa cujo pleno significado pressupõe a percepção da relação entre si e outro texto, a que ela necessariamente se refere através de algumas inflexões que, caso contrário, permaneceriam ininteligíveis.[19]

A segunda categoria, a paratextualidade, refere-se à totalidade da obra literária; esta, formada por paratextos:[20] "o título, subtítulo, prólogos, posfácios, notas, prefácios, etc; à margem, infra-página; epígrafes, ilustrações; capas de livros, e muitos outros tipos de sinais secundários; sendo estes alógrafos [nota do editor] ou autógrafos [nota do autor]."[21] Desse modo, o paratexto nomeia todos os tipos diversos de texto que circundam uma obra literária.

O terceiro tipo de transcendência textual é a metatextualidade ou o tipo de relação mais comumente rotulada de "comentário". Trata-se da relação que une um texto ao outro, do qual a ele se refere sem que necessariamente seja citado ou nomeado.[22] Um exemplo seria a peça

---

[16] Para Stam, um exemplo de citação seria o filme de Woody Allen, *Play it again, Sam* (1972), cujo título é a citação da famosa frase do protagonista, personagem de Humphrey Bogart, em *Casablanca* (1942).

[17] Um exemplo de plágio poder ser encontrado nas seqüências de *Matrix*, *Reloaded* e *Revolutions*, ambas de 2003, em que possivelmente duas personagens foram plagiadas do filme *Absolon* (2003), de David Barto. Trata-se dos bandidos gêmeos que trabalham para o Merovingian (Lambert Wilson). Seu papel na trama e o figurino completo parecem ter sido copiados de um dos personagens de *Absolon*, um dos capangas do bandito.

[18] O filme de John Madden, *Shakespeare in Love/Shakespeare apaixonado* (1998) faz alusão ao processo colaborativo de criação de uma peça de teatro na Inglaterra do séc. XVII.

[19] GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 1-2.

[20] No início de *Play it again, Sam* (1972), o personagem de Woody Allen assiste à cena final de *Casablanca* (1942), em que Bogart devolve Ingrid Bergman a seu marido e parte em direção ao seu Café. Segundo Genette, essa citação funciona como mera epígrafe e, portanto, um paratexto (Genette. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 157).

[21] Na versão inglesa, "a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewords, etc; marginal, infrapaginal; epigraphs; illustrations; book covers, and many other kinds of secondary signals, whether allographic or autographic" (GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 3).

[22] GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 4.

The Crucible[23] (1952), de Arthur Miller, que, ao se referir à caça às bruxas ocorrida em Salém, EUA, no século XVII, criticava diretamente os acontecimentos de seu contexto histórico, o McCartismo, período de paranóia anticomunista que assolou o país nos anos cinqüenta.

A quinta categoria transtextual nomeia-se arquitextualidade, uma relação de natureza puramente taxonômica, de caráter classificatório.[24] Segundo Stam, essa categoria refere-se à classificação normativa sugerida pelos títulos ou subtítulos de um texto.[25] Ela relaciona-se com a vontade ou relutância do artista em categorizar um texto simplesmente pelo seu título,[26] pois o texto pode refutar ou escamotear qualquer relação com algum gênero ou mesclá-los.

Finalmente, a quarta categoria de transcendência textual, a hipertextualidade, ocorre quando há qualquer relação que una um texto B, o hipertexto, a um texto a este anterior, o texto A, o hipotexto, sem que seja a do comentário.[27] Genette afirma ainda que a hipertextualidade pode ocorrer de outra forma tal qual quando um texto B, sem sequer mencionar o texto A, mas impossível de existir sem este, dele se origina através de um processo denominado transformação.[28] A título de exemplo, as obras *Eneida* (19 d.C.), de Virgílio e *Ulisses* (1922), de Joyce são sem dúvida dois hipertextos do mesmo hipotexto, a *Odisséia* (700 a.C.), de Homero. O que interessa é a transformação simples ou, desse ponto em diante, chamada apenas de *transformação*, e a transformação indireta

---

[23] Existe uma adaptação fílmica de título homônimo à peça, *The Crucible* (1996), de Nicholas Hytner, que pode ser considerada um metatexto tanto do texto de Miller quanto da caça às bruxas ocorridas na Salém do século XVII.

[24] GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 4.

[25] A adaptação fílmica *Clueless*/*As Patricinhas de Bervely Hills* (1995), de Amy Heckerling, vela seu hipotexto *Emma* (1815), de Jane Austen, ao mesmo tempo em que seu título em português dá indicações de seu contexto: entre ricas adolescentes dos EUA (STAM. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation, p. 65).

[26] GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 4.

[27] Na versão inglesa, "any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary" (GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 5).

[28] GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 05.

ou *imitação*, ocorridas na construção do hipertexto, tomando-se como ponto de partida o hipotexto.[29]

Embora Genette faça a ressalva, o hipertexto pode, sim, agir como um comentário (metatexto). Ele lembra que a classificação que propõe não é dotada de categorias estanques, sem contato recíproco e imbricado, e sim vista como práticas irmãs cujas relações entre si são numerosas e freqüentemente significativas.[30] O teórico explica que o metatexto pode ser concebido sem uma citação intertextual como suporte, mas raramente constitui-se desse modo. Já o hipertexto tende a evitar tal recurso.[31] Considerando-se, entretanto, a frutífera malha de referências textuais, Genette argumenta que

> Obviamente, até certo grau, a hipertextualidade é um aspecto universal da literariedade: não existe obra literária que não evoque (até certo ponto e de acordo com como é lida) outra obra literária, e nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. Mas algumas obras são assim mais do que outras (ou mais visivel, massiva e explicitamente que outras).[32]

A hipertextualidade, portanto, pode ser vista como uma prática universal da literariedade[33] (*literarité*), já que participa do rico diálogo intertextual. Harold Bloom (1993), em *Abaixo as verdades sagradas*, afirma que toda a literatura ocidental origina-se de duas fontes distintas: a Bíblia e os textos homéricos, *Ilíada* e *Odisséia*.[34] Em vista disso, pode-se dizer que, para o crítico, a humanidade vem recorrentemente reescrevendo estes hipotextos-base de formas múltiplas e diversas,

---

[29] GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 07.
[30] GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 07.
[31] GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 08.
[32] Na versão inglesa, "It is obviously to some degree that hypertextuality is a universal feature of literality: there is no literary work that does not evoke (to some extent and according to how it is read) some other literary work, and in that sense all works are hypertextual. But some works are more so than others (or more visibly, massively, and explicitly so than others)" (GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 9).
[33] Literariedade refere-se ao conjunto de características específicas (lingüísticas, semióticas, sociológicas) que permitem considerar um texto como literário. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* 1.0.
[34] BLOOM. *Abaixo as verdades sagradas*, p. 11.

transformando o texto em "um tecido novo de citações passadas saídas dos mil focos da cultura."[35]

Se todo texto pode ser visto como um hipertexto, Genette afirma que essa ambigüidade deve-se precisamente ao fato de que um hipertexto pode, ao mesmo tempo, ser lido por si mesmo e na sua relação com seu hipotexto.[36] Genette argumenta que quanto menos massiva e explícita seja a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise vincula-se às decisões interpretativas do leitor:[37]

> Vejo a relação entre o texto e seu leitor como uma relação mais socializada, mais abertamente contratual, e pertencente a uma pragmática organizada e consciente. Salvo algumas exceções, pretendo, portanto, lidar aqui com o lado mais ensolarado da hipertextualidade: em que a alteração do hipotexto ao hipertexto seja tanto mais massiva quanto mais ou menos oficialmente declarada.[38]

O leitor, portanto, tem papel ativo na interpretação do texto, identificando nele graus variáveis de hipertextualidade. Ou seja, dependendo da vivência literária e cultural a que o leitor se submete, um texto pode revelar-se para este mais ou menos massivamente hipertextual. Fica fácil, então, concluir que cada ato de leitura é atravessado pela negociação dialógica dos textos.

Em seguida, Stam discorre sobre as cinco categorias genettianas, adotando as definições propostas pelo teórico francês que, embora não tenham sido formuladas com o cinema em mente, aceitam ser

---

[35] BARTHES. *O rumor da língua*, p. 69.

[36] Na versão inglesa, "That ambiguity is precisely caused by the fact that a hypertext can be read both for itself and its relation to its hypotext" (GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 397).

[37] Na versão inglesa, "The less massive and explicit the hypertextuality of a given work, the more does its analysis depend on constitutive judgment: that is, on the reader's interpretative decision" (GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 9).

[38] Na versão inglesa, "I view the relationship between the text and its reader as one that is more socialized, more openly contractual, and pertaining to a conscious and organized pragmatics. With some exceptions, I will therefore deal here with the sunnier side of hypertextuality: that in which the shift from hypotext to hypertext is both massive and more or less officially stated" (GENETTE. *Palimpsests*: literature in the second degree, p. 9).

redirecionadas a esse meio.[39] Logo, dentro da categoria intertextual, a citação[40] poderia ser, por exemplo, a inserção de trechos de clássicos em filmes e a alusão[41] poderia ser uma evocação verbal ou visual de outro filme, como uma forma de expressão de um comentário sobre o filme aludido.[42]

Stam propõe, inspirado nas categorias altamente sugestivas da transtextualidade, novos termos, dentre eles, a "intertextualidade da celebridade", a "intertextualidade genética", a "intratextualidade" e a "falsa intertextualidade".[43] A primeira se refere a "situações fílmicas nas quais a presença de uma estrela ou celebridade intelectual do cinema ou da televisão evoca um gênero ou meio cultural".[44] A "intertextualidade genética" evoca a ligação que ocorre quando a aparição de filhos e filhas de atores e atrizes conhecidos traz à tona a lembrança de seus pais famosos.[45] Já a "intratextualidade" é "o processo por intermédio do qual os filmes fazem referência a si próprios em estruturas de espelhamento, de *mise-en-abyme*[46] e microscópicas, ao passo que a

---

[39] STAM. *Literature and Film*, p. 27.

[40] Em *Sleepless in Seattle/Sintonia de amor* (1993), de Nora Ephron, há uma cena em que a protagonista, personagem de Meg Ryan, assiste a trechos de *An affair to remember/Tarde demais para esquecer* (1957), de Leo McGarey, drama romântico com Gary Grant e Deborah Kerr.

[41] Godard, em *Le Mépris*/*O desprezo* (1963), alude, por intermédio de um título à entrada de um cinema, ao filme *Viaggio in Italia/Viagem pela Itália* (1954), de Rosselini, obra que mostra, à semelhança do próprio longa de Godard, o lento processo de decomposição de um casamento.

[42] STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 231-2. A tradução da obra é de Fernando Mascarello.

[43] STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 232.

[44] François Truffaut em *Closer encounters of the third kind/Contatos imediatos do terceiro grau* (1977), de Spielberg; Marshall McLuhan em *Annie Hall/Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), de Woody Allen e a galeria de celebridades de *The Player/O Jogador* (1992), de Robert Altman, por exemplo.

[45] Isabella Rossellini (Roberto Rossellini e Ingrid Bergman), Jamie Lee Curtis (Janet Lee e Tony Curtis), Michael Douglas (Kirk Douglas), Liza Minnelli (Vincente Minnelli e Judy Garland) e muitos outros.

[46] Em termos artísticos, *mise-en-abyme* refere-se à técnica em que uma imagem contém uma versão exata em miniatura de si mesma, em que a reprodução dessa seqüência parece recorrer indefinidamente. Em termos de crítica literária, este conceito remete à natureza invariavelmente intertextual da linguagem. In: WIKIPEDIA: the free

'autocitação'[47] daria conta da auto-referência por parte de um autor.[48] A "falsa intertextualidade"[49] referir-se-ia "[à]queles textos (...) que criam uma referência pseudo-intertextual", falsamente evocando referências e outros gêneros cinematográficos.

A segunda categoria transtextual de Genette, a paratextualidade, "diz respeito à relação, no interior da totalidade da obra literária, entre o texto propriamente dito e seu 'paratexto', isto é, [quaisquer] mensagens e comentários acessórios que se põem a cercar o texto".[50] Stam comenta que é fascinante especular sobre o impacto dessa categoria no cinema, caso se considere os pôsteres, as camisas, bonés, comerciais de TV, pré-estréias e o marketing de produtos subsidiários como brinquedos, álbuns de figurinhas e bonecos relacionados a um filme. Além disso, a repercussão da possibilidade de censura ou informações sobre o orçamento gigantesco de uma produção fílmica produzem impacto sobre sua recepção.

O terceiro tipo de transtextualidade postulado por Genette, a metatextualidade, "consiste na relação crítica existente entre um texto e outro, esteja o texto comentado explicitamente citado, esteja ele apenas silenciosamente evocado".[51] Como exemplo, Stam cita os filmes de vanguarda do *New American Cinema* (1967-1977) como críticas metatextuais do cinema hollywoodiano clássico. Esse período, também chamado de *Hollywood Art Cinema* é considerado a última era de ouro de Hollywood, a última vez em que os estúdios empreenderam uma busca por filmes estética e tematicamente desafiadores e inovadores. Durante dez anos, de 1967, o ano de *Bonnie e Clyde*[52] *e A primeira noite de um*

---

encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme>. Acesso em: 29 set. 2006.

[47] O diretor Vincente Minnelli cita seu *The bad and the beautiful/Assim estava escrito* (1952) em sua outra película *Two weeks in another town/A cidade dos desiludidos* (1962).

[48] STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 232.

[49] Stam cita os pseudocinejornais de *Zelig* (1983), de Woody Allen ou a imitação de filmes nazistas em *O beijo da mulher aranha/Kiss of the spider woman* (1985), de Hector Babenco (STAM, 2000, p. 232).

[50] STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 232.

[51] STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233.

[52] *Bonny and Clyde* (1967), de Arthur Penn.

homem,[53] *a 1977, ano de Noivo neurótico, noiva nervosa*,[54] *pôde-se testemunhar o cinema americano fundindo-se às influências do cinema de arte europeu e criticando o "the american way of life."*[55]

A quarta categoria transtextual,[56] a arquitextualidade, refere-se "às taxonomias genéricas sugeridas ou recusadas pelos títulos ou subtítulos de um texto. (...) tem a ver com o desejo ou relutância de um texto em caracterizar-se direta ou indiretamente em seu título como um poema, ensaio, romance ou filme".[57] Stam cita dois títulos arquitextuais de textos fílmicos. O primeiro, *As viagens de Sullivan*[58] *evoca a obra de Jonathan Swift, Gulliver's travels* (1726), e ambas evocam, por extensão, o modo satírico. O segundo, *Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão,*[59] *indica uma alusão à peça de Shakespeare*[60] *e também se liga, através de um enfoque cômico na lascívia, a Sorrisos de uma noite de amor,*[61] *de Bergman.*

Por fim, a hipertextualidade "diz respeito à relação entre um texto, a que Genette denomina 'hipertexto', e um texto anterior ou 'hipotexto', que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende."[62] Dentre as cinco categorias, todas bastante sugestivas à teoria fílmica, Stam claramente adverte que a hipertextualidade talvez seja a mais relevante ao estudo da adaptação fílmica:

> O termo "hipertextualidade" possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo "intertextualidade." A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as

---

[53] *The Graduate* (1967), de Mike Nichols.
[54] *Annie Hall* (1977), de Woody Allen.
[55] Cf. RAY, *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*, p. 247-325.
[56] Para Genette, que afirma que sua classificação segue uma ordem crescente de abstração e abrangência transtextual, a arquitextualidade refere-se à quinta categoria transtextual e a hipertextualidade, à quarta categoria. Já para Stam, essa ordem parece não importar tanto. A arquitextualidade torna-se a quarta, e a hipertextualidade, a quinta categoria.
[57] STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233.
[58] *Sullivan's travels* (1941), de Preston Sturges.
[59] *A midsummer night's sex comedy* (1982), de Woody Allen.
[60] *A midsummer night's dream/Sonho de uma noite de verão*
[61] *Sommarnatten leende/Smiles of a summer night* (1955), de Ingmar Bergman.
[62] STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233.

> adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização, e atualização.[63]

A hipertextualidade viabiliza o estudo das operações transformadoras que podem partir de um texto a outro, ou seja, essa categoria transtextual privilegia as transformações ocorridas do hipotexto até se chegar ao hipertexto. Segundo ele, "as adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem".[64] Tornam-se um conjunto de negociações intertextuais diversas, de contaminações e associações, declaradas ou não, em que ocorrem transformações do texto-fonte, o hipotexto literário, ao texto fílmico ou hipertexto.

Segundo Naremore,

> [N]ós hoje vivemos em um ambiente saturado pela mídia, denso em cruzamentos de referências e repleto de empréstimos provenientes de filmes, livros, e de toda e qualquer forma de representação. Livros podem se tornar filmes, mas os próprios filmes também podem se tornar livros [novelização], roteiros publicados, musicais da Broadway, séries de televisão, refilmagens, e assim por diante.[65]

A produção cinematográfica atual, portanto, abarca várias formas de co-referências e inter-relações entre mídias diversas, e sua análise, como mencionado, não mais se limita ao estudo de uma relação linear e unidirecional do texto literário ao texto fílmico. As

---

[63] STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 233-34.

[64] STAM. *Introdução à teoria do cinema*, p. 234.

[65] No original, "We now live in a media-saturated environment dense with cross-references and filled with borrowings from movies, books, and every other form of representation. Books can become movies, but movies themselves can also become novels, published screenplays, Broadway musicals, television shows, remakes, and so on" (NAREMORE. Introduction: film and the reign of adaptation, p. 12-13).

articulações propostas por Stam estão em sintonia com a teoria fílmica contemporânea e com as muitas práticas discursivas e intermidiais hoje presentes em nossa cultura.[66] Em vista disso, Stam conclui que

> [E]nquanto a teoria descobre a "literariedade" dos fenômenos não-literários, qualidades identificadas como literárias tornam-se cruciais às práticas e discursos não-literários. A inclusão do subliterário no literário, a redescoberta da própria categoria do literário como dona de uma configuração aberta e instável, nesse sentido, contribui para uma visão mais tolerante de algo que tem sido visto como um gênero "parasita" e "subliterário" – a adaptação.[67]

Portanto, o emprego de uma abordagem que privilegie as negociações intertextuais, não como algo já fixo, mas como processos que transitam entre as diversas modalidades discursivas, enriquece a produção artística. O que importa são as possíveis interações, conjunções/disjunções, entre os elementos de cada sistema signo e suas significações.

Stam propõe que, ao se estudarem as relações possíveis entre literatura e cinema, devem-se considerar, não apenas a adaptação fílmica, mas também todas as principais obras nela envolvidas. Ou seja, deve-se discutir seu caráter hipertextual em três grandes esferas: contexto, intertexto e texto.

Ao se delinear o contexto da adaptação, podem-se considerar algumas questões entre romance e filme, tais como, tempo transcorrido; contexto sócio-político retratado; circunstância de sua produção; meio de veiculação; natureza do público; afinidade ou não de ideologia e estética; ocorrência de atualização do tema, crítica social, censura, subversão ou releitura; emprego das novas tecnologias, e todo e qualquer tipo de questões afins.

---

[66] NAREMORE. Introduction: film and the reign of adaptation, p. 12-13.

[67] No original, "As theory discovers the 'literariness' of non-literary phenomena, qualities thought to be literary turn out to be crucial to non-literary discourses and practices. The inclusion of the subliterary into the literary, the rethinking of the very category of the literary as an unstable, open-ended configuration, in this sense, makes for a more tolerant view of what has often been seen as a 'subliterary' and 'parasitic' genre – the adaptation" (STAM. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation, p. 9).

Já ao se retratar o intertexto fílmico, Stam aconselha analisar os gêneros específicos e não-específicos tratados pela adaptação e as conseqüências estilísticas de se mantê-los, alterá-los, ou subvertê-los.

Por fim, a última esfera a ser abordada trata das relações textuais ocorridas e, para essa finalidade, a transtextualidade genettiana oferece um amplo suporte teórico. O que se propõe é considerar, por exemplo, se, partindo-se do hipotexto, o texto fílmico eliminou, adicionou, condensou, ampliou, ignorou, subverteu, improvisou ou inverteu cenas, capítulos, episódios, personagens, ou se houve transformações de ideologia, tema, estética ou na própria narrativa.

Em resumo, as interlocuções de Stam na área do cinema, ao recontextualizarem o dialogismo bakhtiniano e ao proporem expandir o campo de atuação da intertextualidade, percebem a transtextualidade genettiana, principalmente em seu caráter hipertextual, como uma poderosa ferramenta se aplicada às potencialidades hoje exploradas pela adaptação fílmica.

Referências

ALLEN, Graham. *Intertextuality.* London: Routledge, 2000.

BARTHES, Roland. *Image/Music/Text*. New York: Hill & Wang, 1977.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*: the metamorphosis of fiction into film. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

DINIZ, Thaïs Flores N. *Literatura e cinema*: da semiótica à tradução cultural. Belo Horizonte: Lutador, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests*: literature in the second degree. Trad. Channa Newman; Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. Título original: *Palimpsestes*: la littérature au second degré.

MACIEL, M. E.; SCARPELLI, M. F. Editorial. *Aletria*: Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, v. 7, p. 5-6, dez. 2001.

NAREMORE, James. Introduction: film and the reign of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.) *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Pres, 2000. p. 1-16.

PAULINO, Graça; CURY, Maria Zilda; WALTY, Ivete. *Intertextualidades*: teoria e prática. São Paulo: Saraiva, 2005. p. 1-66.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e Intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1978. p. 58-76.

RAY, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985. p. 247-325.

STAM, Robert. From realism to intertextuality. In: BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy; STAM, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics*: structuralism, post-structuralism and beyond. London: Routledge, 1992. p. 184-221.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Pres, 2000a. p. 54-76.

STAM, Robert. Do texto ao intertexto. In: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2000b. p. 102-107, 225-236. Título original: *Film Theory*: an introduction.

Aspectos contemporâneos das narrativas orais

Nárli Pereira Machado
Faculdade de Letras – UFMG

O tema pesquisado relaciona-se a experiências tidas com a narração de histórias, que tiveram início após a participação em uma oficina intitulada "Conta Contos: a arte de contar histórias", ministrada no 37º Festival de Inverno da UFMG, em 2005. Logo após o Festival, alguns participantes dessa oficina, dentre eles alunos dos cursos de Letras, Psicologia e Filosofia, fundaram um grupo de contadores de histórias – o Contar-te que, vinculado ao Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão *A tela e o texto* (FALE/UFMG), tem como principal objetivo divulgar a literatura por meio da oralidade. Nesse sentido, o grupo vem realizando outro projeto na rádio UFMG Educativa, cujo título é *Lá Vem História.* Partindo do objetivo a que se propõe o grupo, as experiências com a narração de histórias, no primeiro semestre de 2006, foram realizadas no I Circuito Literário de Contagem. Tais experiências despertaram em mim o interesse pela identificação dos possíveis efeitos causados durante e após a recepção de textos orais, por crianças em idade escolar. Tendo em vista que, algumas vezes, é atribuído à leitura de livros um caráter de obrigatoriedade, freqüentemente imposto pelas escolas, verificou-se que as histórias narradas oralmente aumentaram o interesse por esse meio canonizado de leitura. A partir disso, surge então a necessidade de se compreender a relação entre o interesse pela leitura e o meio pelo qual ela é realizada. Brody discute a relação do leitor com livro, enquanto espaço consagrado de leitura. De acordo com esse autor "nossas concepções de texto e textualidade estão, todavia, tão profundamente relacionadas ao próprio livro-objeto, que qualquer modificação paradigmática na sua forma parece ameaçar a estabilidade de nossas representações do conhecimento".[1] Nesse sentido, proponho uma discussão acerca do texto oral, enquanto suporte de leitura e de pensamento, bem como forma de ampliação da leitura de textos escritos, uma vez que a oralidade pode ser vista como incentivo a essa forma canônica de leitura. Considerando

[1] BRODY. The medium is the memory, p.148.

que os principais objetivos do Programa *A tela e o texto* são ampliar e aprofundar os níveis de leitura da população em geral, é necessário que se promova a reflexão acerca das várias formas de leitura, principalmente as instigadas pela linguagem oral. Sendo assim, o presente trabalho teve como objetivo observar as relações entre a recepção de textos orais e o processo de catarse dos receptores de tais textos. A partir da narração de histórias, realizada pelo *Contar-te,* buscou-se compreender o papel das narrativas orais na atualidade. Os dados colhidos nessa observação foram analisados com auxílio de bibliografia específica, verificando-se que o processo de interação entre contadores/ouvintes permitiu situações de identificação e prazer propícias à catarse/terapia aristotélica. Tais resultados também evidenciaram a necessidade de valorização da linguagem oral na construção de auto-imagens de contadores/ouvintes enquanto receptores, produtores e doadores de conhecimento.

Em especial, o enfoque foi dado no I Circuito Literário de Contagem do qual participaram sete escolas da rede pública de ensino, onde estiveram presentes de 60 a 250 crianças e adolescentes, por escola. O motivo dessa abordagem está relacionado ao interesse pelo papel da escola, enquanto agente formador de leitores, diante de novas formas de leitura. Observou-se também que, alguns fatores, os quais serão discutidos mais adiante, podem ter dificultado e/ou interferido na maneira como as histórias narradas foram recebidas pelos alunos das escolas em questão. Ressalta-se que no momento de tais experiências, os estudantes tinham idade entre 6 e 16 anos de idade. Esta pesquisa, de caráter descritivo, abordará aspectos históricos, contemporâneos e, por último e de maneira enfática, aspectos terapêuticos da oralidade.

Aspectos históricos

A importância da oralidade reside em alguns fatores relacionados à própria história das narrativas orais. Para elucidar tais fatores, merecem destaque, no caso do Brasil, as figuras dos contadores de histórias tanto das tradições tribal e medieval, quanto da tradição angolana. Tais figuras eram diretamente relacionadas à idéia de transmissão de valores e de conhecimento. No caso de Angola, a relação da oralidade com a escrita acontece em um cenário de "dependência do discurso estético do colonizador, contrariamente à ficção que circulava pela voz e se

caracterizava pela reafirmação de valores de origem".[2] Referindo-se à desapropriação por que passa a forma angolana de pensar o texto, Padilha cita Manuel Rui:

> Quando chegaste, mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia árvores (...). E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões.[3]

Dessa maneira, além da transmissão de ensinamentos, as narrativas orais vinculavam-se à questão de identidade dos povos nas sociedades às quais pertenciam, conferindo à oralidade um caráter cultural. Em seu artigo *Narradores de Javé*: uma leitura da preservação da memória e da identidade em culturas orais, Alves discute a dificuldade de registro da memória e do conhecimento construídos em culturas marcadas pela oralidade, ante o arquivamento de informações por programas digitais, proporcionado pela tecnologia. Dentro desse contexto, ela analisa a importância de se considerar a maneira como os grupos sociais, que têm sua vivência baseada na oralidade, lidam com a informação, com a cultura e com a própria identidade:

> A história dos grupos sociais que não têm o hábito da escrita, da documentação institucional e oficializante, sobrevive de boca em boca, nos casos contados, nas tradições e nos rituais traçados pela palavra dita e pela linguagem corporal (...). Entre grupos que vivem em locais cujo futuro é ameaçado e cujas culturas são marcadas pela oralidade, é preciso analisar a questão do registro da memória e do conhecimento, para que o risco de desaparecimento desses povos não implique no sumiço de sua memória e sua identidade.[4]

---

[2] PADILHA. *Entre voz e letra:* o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX, p. 3.

[3] PADILHA. *Entre voz e letra:* o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX, p. 3-4.

[4] ALVES. *Narradores de Javé:* uma leitura da preservação da memória e da identidade em culturas orais. .

Em diálogo com a identidade dos povos e, novamente citando Manuel Rui, Padilha refere-se à tradição oral como forma de gritar a própria alteridade: "E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. (...) eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade".[5]

Além da transmissão de ensinamentos, as narrativas orais, na antigüidade, vinculavam-se ao sagrado e à idéia de proteção, como observado nos exemplos bíblicos em que Jesus Cristo narrava parábolas e sermões, como descrito no livro de Mateus, cap. 13. Nessa passagem, Jesus reúne uma multidão para ouvir os seus ensinamentos os quais são seguidos até os dias de hoje. Outro aspecto relevante para a análise da importância das narrativas diz respeito à sedução que elas exercem em quem as ouve, como no exemplo das histórias contadas por Scherazade ao sultão, que é curado da descrença e do ódio que sentia. Nessa perspectiva, a sedução também pode ser vinculada ao poder de sedução exercido pelas histórias de alguns livros, podendo esse poder manifestar-se sob a forma de loucura, como observamos em *Dom Quixote* e em *Madame Bovary.*

Aspectos contemporâneos

O poder exercido pelas narrativas orais na Antigüidade pode também ser atribuído aos meios de comunicação de massa como a TV e o rádio, mesmo quando seu caráter informativo esteja sobreposto ao aprendizado e à transmissão de valores. Apesar de fazer parte da tradição e da cultura brasileiras, o ato de escutar histórias numa relação face a face vem sendo substituído por fatores como o desenvolvimento dos meios massivos de comunicação e pelo surgimento de uma era imagética na qual a palavra, enquanto diálogo, está se tornando escassa. Assim também o ato de escutar vem se distanciando da vida cotidiana, por motivos tais como a falta de tempo, o stress etc.

Lyotard discute a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas. De acordo com esse autor, as operações de transmissão e aquisição de conhecimentos são modificadas pela multiplicação de máquinas informacionais, o que afeta a circulação de conhecimentos, do mesmo modo que o desenvolvimento dos meios de circulação dos

[5] PADILHA. *Entre voz e letra:* o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX, p. 4.

homens e das imagens o fez. A reflexão levantada por Lyotard diz respeito à transformação da natureza do saber. Segundo o autor, "pelo termo saber não se entende apenas, é claro, um conjunto de enunciados denotativos; a ele misturam-se as idéias de saber-fazer, de saber-viver, de saber-escutar etc."[6] E acrescenta: Não é preciso reter de tudo isto senão o fato da forma narrativa. O relato é a forma por excelência deste saber, e isto em muitos sentidos."[7] Entende-se que um desses sentidos pode ser visto como a interação entre o interlocutor e o ouvinte durante as narrativas, tendo como característica a transmissão e a troca de conhecimentos que, de acordo com Lyotard, transcende o temporal: "A referência dos relatos pode parecer que pertence ao tempo passado, mas ela é, na realidade, sempre contemporânea deste ato. É o ato presente que desdobra, cada vez, a temporalidade efêmera que se estende entre o *Eu ouvi dizer* e o *Vocês vão ouvir.*"[8]

Aspectos terapêuticos

O termo "terapia", a partir do qual esta parte do trabalho será desenvolvida, baseia-se no sentido atribuído a ele, em grego e em hebraico, qual seja o de "prevenção". Para os gregos, *therapeia* significa "velar pelo ser". Não somente pelo seu corpo, mas por sua alma que, em hebraico, é caracterizada pela palavra. Desta maneira, o cuidado com o ser vai além do cuidado com o corpo, isoladamente. O "velar pelo ser" implica também em "prevenção", realizada por meio do cuidado com a alma e obtida pela palavra.[9]

A relação da alma com a palavra também foi analisada por Freud, ao definir tratamento psíquico ou tratamento da alma:

> As palavras são os instrumentos mais importantes da influência que uma pessoa procura exercer sobre outra; as palavras são bons meios para provocar modificações psíquicas naquele a quem são dirigidas, e é por isso que doravante nada mais há de enigmático na afirmação

[6] LYOTARD. *O pós-moderno*, p. 36.
[7] LYOTARD. *O pós-moderno*, p. 37.
[8] LYOTARD. *O pós-moderno*, p. 41.
[9] Esta parte do trabalho também está baseada nos estudos sobre *Biblioterapia,* feitos por Margareth Hasse, da Universidade de Tuiti – PR, em sua dissertação de mestrado.

> segunda a qual a magia da palavra pode afastar os fenômenos mórbidos.[10]

Nesse sentido, é possível associarmos terapia à catarse, descrita por Aristóteles, como purgação, purificação das emoções.

De acordo com Leite:

> Na tragédia grega, o herói julga sua consciência culpada, com freqüência devido ao assassinato de um parente. Através da piedade pelo herói, argumenta Aristóteles, o espectador libera-se de sue conflitos psicológicos, de suas culpas, devido à "autorização" para se emocionar que a ação concreta contida na tragédia concede. E, com isso, revivendo e revisando suas próprias experiências penosas, atinge o espectador um estado de harmonia psicológica e de lucidez realista. Na tradição popular, a catarse liberadora, a purgação de erros pretéritos é alcançada com a revisitação do passado.[11]

Segundo Hasse, "o efeito catártico de purificação do temor e da piedade pode ser ampliado e se referir a outras emoções, sentimentos, paixões, e ainda substituir a cena do teatro pela cena literária".[12] A autora complementa a análise dizendo que

> A literatura é e tem sido através dos tempos o grande meio de transferência de pensamento. É o poderoso lugar onde estão guardadas as gemas do intelecto... Em suas profundezas, estão refletidas a alegria, a dor, a esperança, o desespero – todas as emoções que a vida tem conhecido. [13]

A partir dessa relação – literatura/catarse/terapia – passo a descrever, sucintamente, algumas observações feitas durante a realização do I Circuito Literário de Contagem, partindo do princípio segundo o qual a recepção de narrativas orais desencadearia um efeito catártico nos ouvintes, culminando em um processo terapêutico. Verificou-se

---

[10] *apud* HASSE. *Biblioterapia como texto*: análise interpretativa do processo biblioterapêutico.

[11] LEITE. "Catarse" no MCT.

[12] HASSE. *Biblioterapia como texto*: análise interpretativa do processo biblioterapêutico.

[13] HASSE. *Biblioterapia como texto*: análise interpretativa do processo biblioterapêutico.

que em escolas nas quais houve envolvimento por parte da direção, da coordenação e dos professores, no processo de preparação do ambiente para a narração de histórias, houve também maior envolvimento por parte dos alunos. A grande maioria dessas escolas contava com pouco espaço e nenhum ou pouco material necessários para a realização do evento, tais como microfones de boa qualidade, fantoches, biombos etc. A partir disso, algumas histórias foram contadas com material improvisado. Embora houvesse essa improvisação, o fator que contribuiu para que a recepção das narrativas orais fosse bem sucedida foi o interesse dos alunos por tais narrativas, motivado também pelo interesse da escola em que eles participassem. Professores que se preocupavam em preparar os alunos para o evento, bem como estimulá-los a participarem das histórias, na maioria das vezes demonstravam grande interesse no desenvolvimento acadêmico e pessoal dos alunos. Por outro lado, houve escolas que contavam com espaço e material necessários, mas nas quais as apresentações, bem como a recepção dos textos, não foram bem sucedidas. Na maioria dessas ocasiões, observou-se certa intolerância, por parte dos professores e coordenadores, para com a realização de outras atividades, que não as pertencentes ao currículo de atividades escolares. Alguns professores queixavam-se da indisciplina dos alunos durante as narrativas e, às vezes, consideravam esses momentos como de "descanso" pessoal, uma vez que não tinham que ficar na sala de aula tentando "disciplinar" os estudantes. Além de constituírem fatores que interferiram no modo como as narrativas eram recebidas, essas atitudes foram diretamente refletidas no comportamento da maioria dos alunos que, além de não se envolverem com as histórias contadas, o que criou grande desinteresse e, conseqüentemente, um ambiente de desordem total, também demonstravam pouco gosto pela leitura. Ressalta-se que, mesmo em meio a essa desordem, alguns alunos que estavam agitados, no início das narrações, aos poucos iam se acalmando e se interessando pelas histórias. Ao final delas, perguntavam em quais livros elas estavam escritas, o que nos leva a pensar que as narrativas orais exercem, de fato, algum efeito em quem as ouve, seja ele de placidez ou de incentivo à busca pela leitura em outros suportes, como o próprio livro.

Essas experiências tornaram evidentes a importância e a responsabilidade da escola no processo de formação de leitores, mostrando que, mesmo com pouco espaço e/ou materiais indisponíveis, foi possível promover a interação das crianças e adolescentes com

as histórias. Em situações nas quais houve essa interação, notou-se o encantamento das crianças diante do que era narrado, no momento em que elas faziam perguntas aos contadores ou diziam que já haviam lido pelo menos uma das histórias que eram contadas. Com freqüência, as crianças se lembravam de alguma outra história, parecida com a que estavam ouvindo e queriam contar casos da vida pessoal de cada um, o que nos remete à identificação do sujeito, por meio da palavra. Hasse afirma que:

> As estórias têm sido usadas através da história da humanidade para ajudar pessoas a se expressarem criando um senso de identidade, promovendo o crescimento pessoal, e favorecendo o bem-estar físico. As estórias podem surgir de vários contextos, incluindo o grupo cultural, a família e o indivíduo.[14]

Essa identificação ocorre, inicialmente, quando a criança ou o adolescente se projeta em algumas situações ou atitudes dos personagens. Uma das definições de Biblioterapia, entendida "como catarse, que se vale da identificação (pela projeção e pela introjeção), da introspecção e do humor"[15] ressalta que

> Ao ler ou ouvir uma história, o paciente se depara com um personagem e, através da ilusão estética, distancia-se internamente dos seus próprios afetos, podendo se identificar com esse outro e participar de sua experiência; ao mesmo tempo, encontra a possibilidade de encarar seu próprio problema, sem medo, ansiedade ou autocrítica.[16]

De acordo com tais idéias, as experiências tidas na leitura de histórias para pacientes podem e devem ser levadas ao ambiente escolar, uma vez que as situações de identificação das crianças/adolescentes puderam ser observadas a partir do efeito catártico provocado pelas narrativas orais. A participação, inclusive corporal dos alunos, por meio de gestos, gargalhadas, olhares atentos e curiosos e das reações de apreensão e de surpresa diante das histórias, demostrou tal identificação.

---

[14] HASSE. *Biblioterapia como texto*: análise interpretativa do processo biblioterapêutico.
[15] CALDIN. *A leitura como função terapêutica:* Biblioterapia.
[16] HASSE. *Biblioterapia como texto*: análise interpretativa do processo biblioterapêutico.

Além disso, essas narrativas podem despertar o interesse dos alunos pela leitura, uma vez que, ao tomarem conhecimento de que as histórias contadas fazem parte de livros, os quais muitas vezes estão na biblioteca da própria escola, os estudantes tendem a querer ler essas e outras histórias em um processo de crescente liberdade.

Considerações finais

Observou-se que as narrativas orais podem ser terapêuticas ao levarem o ouvinte para dentro de si mesmo, despertando sentimentos como o de identificação, seja a partir das situações narradas ou das personagens, mostrando novas maneiras de ver a realidade. Caldin afirma que "o processo de identificação do leitor/ouvinte vale-se da introjeção e da projeção. Parte-se do pressuposto que toda experiência poética é catártica e que a liberação da emoção produz uma reação de alívio da tensão e purifica a psique, com valor terapêutico".[17] E complementa:

> A leitura implica uma interpretação – que é em si mesma uma terapia, posto que evoca a idéia de liberdade (...). O leitor rejeita o que o desgosta e valoriza o que lhe apraz, dando vida e movimento às palavras, numa contestação ao caminho já traçado e numa busca de novos caminhos. (...). Assim, as palavras se seguem umas às outras – texto escrito e oralidade, o dito e o desdito, a afirmação e a negação, o fazer o desfazer, o ler e o falar – em uma imbricação que conduz à reflexão, ao encontro das múltiplas verdades, em que o curar se configura como o abrir-se a uma outra dimensão.[18]

Diante disso, a preocupação e a participação da escola no processo de formação de leitores devem ser ampliadas, no sentido de detectar a existência de várias formas de leitura, bem como de reconhecer a importância dessas para a vida acadêmica e pessoal dos estudantes. Ao fazer isso a escola terá não apenas um caráter institucional, mas será uma verdadeira agenciadora das oportunidades de conhecimento e de crescimento, o que também se configura em um "velar pelo ser".

---

[17] CALDIN. *A leitura como função terapêutica:* Biblioterapia.
[18] CALDIN. *A leitura como função terapêutica:* Biblioterapia.

Bibliografia

ALVES, Carolina Assunção. *Narradores de Javé:* uma leitura da preservação da memória e da identidade em culturas orais. *Txt*: Leituras Transdisciplinares de telas e textos**.** Belo Horizonte: ano II, n. 3, junho. 2006. Disponível em: <http: //www.letras.ufmg.br/atelaeotexto/revistatxt3/index2.html>. Acesso em: 4 set. 2006.

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1995.

BELMIRO, Célia Abicalil; JR. Afonso Delfim. A imagem e sua dimensão cultural na formação de professores. *Presença Pedagógica,* v.7, n. 40, p. 47-55, jul./ago. 2001.

BRODY, Florian. The medium is the memory. In: LUNENFELD, Peter. (Org.). *The digital dialetic.* Cambridge: Mit Press, 1999.

CALDIN, Clarice Fortkamp. *A leitura como função terapêutica: Biblioterapia*. *Encontros Bibli,* Florianópolis, n.12, dez.2001. Disponível em: <http: //www.encontros-bibli.ufsc.br/edicao_12/caldin.html>. Acesso em: 1 nov. 2005.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto, SP: Rio Pretense, 1998.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador*;* conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. 2. reimp. São Paulo: UNESP, 1999. p. 77-95.

CHAUI, Maria Helena de Souza. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ERCÍLIA, Ana Cazarin. Da polifonia de Bakhtin à heterogeneidade discursiva na análise de discurso. In: ZANDWAIS, Ana (Org.). *Mikhail Bakhtin:* contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos. 1. ed. Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzatto, 2005. p. 132-146.

HASSE, Margareth. *Biblioterapia como texto*: análise interpretativa do processo biblioterapêutico. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade de Tuiuti, Paraná, 2004. Disponível em: <http: //www.utp.br/proppe/edcent/bibliotecavirtual/MCL/Margareth.html>. Acesso em: 5 out. 2006.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R; TORRANCE, Nancy (Org.). *Cultura escrita e oralidade.* São Paulo. Ática,1995. p.17-33.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschemer. São Paulo: Ed. 34, 1999. 2.v.

LEITE, R.C. "Catarse" no MCT. *Folha de São Paulo* – Tendências e Debates, São Paulo, 11 nov. 2003. Disponível em: http: //www.unicamp/canal_aberto/clipping/novembro2003/clipping031111_folhab.html. Acesso em: 4 nov. 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno.*Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993. (Tradução de *La condition Postmoderne*).

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita:* a tecnologização da palavra. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1998. p. 9-24.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra:* o lugar da ancestralidade na ficção angolana *do* século XX.Niterói: Eduff, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia.* São Paulo: Globo, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*: icônico e verbal, oriente e ocidente. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

SANTAELLA, Lúcia. Palavra, imagem e imagens. *Revista USP – Dossiê Cinema Brasil*. São Paulo, n.16, Dez/Fev. 1992/1993.

WALTY, Ivete Lara Camargos *et al*. *Palavra e imagem*: leituras cruzadas. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

YUNES, Eliana. *Pensar a leitura:* complexidade/organização. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 13-42

XAVIER, Ismail. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da (Org.). *Leitura:* Perspectivas Interdisciplinares. São Paulo: Ed. Ática, 1998. p. 18-25.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura.* São Paulo, Ática, 1989. p. 8-28.

Mefisto no ciberespaço

Newton Ribeiro Rocha Júnior
Mestrado - FALE - UFMG

1. Introdução

Mefisto é um dos mitos literários que mais influenciaram a personificação do mal na literatura ocidental. O demônio sedutor e inteligente, que procura corromper através de pactos malignos explorando as fraquezas psicológicas de suas vítimas pode ser encontrado, sob os mais diversos disfarces, nas representações de personagens malignos na literatura, especialmente na Ficção Científica. O personagem Mefisto ou Mefistófeles (do grego "aquele que não teme a luz") presente na lenda germânica de Fausto, marcou a literatura através das obras *Doutor Fausto* de Christopher Marlowe e *Fausto* de Goethe. O desenvolvimento realizado por Marlowe e Goethe em Mefisto contribuiu para a humanização do personagem, atualizando-o para os complexos problemas morais das épocas quando foram escritos.

O mito de Mefisto trata da natureza do mal. A força do mito está no modo com que trata o livre arbítrio humano e suas relações com a origem do mal. As diversas representações de Mefisto na literatura refletem diferentes concepções sobre a responsabilidade individual em relação ao mal, refletidas nas variações do pacto maligno realizado com as múltiplas versões de Fausto. Mefisto é um exemplo de como os mitos literários ganham força multiplicando-se em diversas versões, de acordo com as sensibilidades da época das. Desde suas origens medievais, onde era a encarnação do princípio do mal, passando pela humanização promovida por Marlowe, até o personagem cínico e crítico da obra de Goethe, Mefisto continua sua trajetória como um mito literário que se transforma e se adapta às novas concepções sobre o mal.

A influência de Mefisto na literatura ocidental é imensa. É comum o uso do termo 'mefistofélico' para designar personagens manipuladores e inteligentes, que buscam corromper e causar sofrimento em benefício próprio. No romance gótico, por exemplo, personagens como o conde Drácula de Bram Stoker ou Mr. Hyde de Stevenson se apresentam como novas versões de Mefisto; o primeiro como uma

manifestação do poder corruptor do capital da aristocracia feudal no início do capitalismo moderno (MORETTI, 2005) e o segundo como um Mefisto interiorizado em um Eu dividido e incapaz de absorver os conteúdos reprimidos do inconsciente (RADDEN, 1996). Personagens "mefistofélicos" têm em comum o fato de personificarem o conceito de mal dentro do universo de uma narrativa e a necessidade de realizar algum tipo de pacto, acordo ou negociação com personagem que faz o papel de Fausto. Normalmente, o pacto envolverá algum tipo de troca, onde o elemento "faustiano" terá que abdicar de algum princípio moral ou ético para receber o que lhe fora prometido.

Na Ficção Científica (FC), novas representações do mito literário de Mefisto são facilmente identificadas, por causa da natureza mítica do gênero. Assim como o mito clássico, a FC pode ser entendida como uma "literatura de idéias", enfatizando temas universais como a natureza do mal e o livre arbítrio humano (FREDERICKS, 1982). Como a literatura de FC lida principalmente com a relação entre o homem e o conhecimento, personagens "faustianos" e "mefistofélicos" têm um importante papel nas narrativas. A ambição desmedida de Fausto por conhecimento e poder encontra sua representação na figura do cientista ambicioso na FC, como Victor Frankenstein de Mary Shelley (*Frankenstein*) ou pelo Dr. Moureau de H.G. Wells (*A Ilha do Professor Moureau*). Diversas variações do Mefisto contrapõem-se a estes personagens "faustianos"; como o "monstro" em *Frankenstein* ou as criaturas da *A Ilha do Professor Moureau*. A FC traduz as ansiedades contemporâneas através de personagens que supostamente deveriam encarnar o mal absoluto, mas que, influenciados pelo mito literário de Mefisto, se tornam ambíguos, sedutores e críticos das convenções culturais sobre o papel do mal.

2. Definição do mito literário

Mefisto pode ser compreendido como um mito literário, de acordo com a concepção de Hans Blumenberg de que o mito é uma resposta a um problema criado pelo "absolutismo da realidade", os elementos da realidade que estão além do controle humano. Em *Work on Myth*, Hans Blumenberg argumenta que o ponto de partida de um mito é o problema que ele busca resolver. Este problema é a fonte da importância e da força do mito. O problema tem sua origem no "absolutismo da realidade", uma situação aonde "o homem chega ao

ponto de não ter controle sobre as condições de sua existência, ou, o que é mais importante, acredita que simplesmente não possui nenhum controle sobre essas condições" (BLUMENBERG, 1985, p.3). O "absolutismo da realidade" deve ser entendido como um conceito-limite, que, apesar de nunca ser completamente realizado, é uma extrapolação necessária, um caso limite que explica a influência do mito na cultura. Apesar de Blumenberg tratar em sua obra sobre os mitos clássicos (originados na tradição oral), sua teoria também pode ser adaptada aos mitos literários; mitos originados principalmente da tradição literária.

A experiência do "absolutismo da realidade" cria um estado mental que Blumenberg chama de "ansiedade". Esta "ansiedade" está relacionada com o "horizonte desocupado das possibilidades do que existem ao indivíduo" (BLUMENBERG, 1985, p.6). Enquanto na tradição oral, os mitos clássicos são criados pela necessidade de lidar com o "absolutismo da realidade" suprindo o desconhecido com deuses e dramas cósmicos; na tradição literária os mitos surgem das narrativas que lidam com questões suscitadas pelo "absolutismo da realidade". No caso do mito literário de Mefisto, o "absolutismo da realidade" é o mistério da natureza do mal e seu papel no livre arbítrio do ser humano. O enigma representado pela moralidade humana e pela definição do que é o mal cria a "ansiedade" que precisa ser superada através da narrativa literária.

3. O Mefisto de Marlowe

A representação de Mefisto na narrativa de Fausto mudou muito desde suas origens folclóricas, o que pode ser observado inicialmente na peça de Marlowe. De uma representação simples presente das lendas germânicas, onde Mefisto era apenas a manifestação do princípio do mal, Marlowe humanizou o personagem em *Doutor Fausto*. O Mefisto de Marlowe "difere dos demônios tradicionais que personificavam o mal, pois Marlowe colocava o humano no demoníaco" (KELLY, 2002, p.98). Este novo Mefisto desafiou a concepção tradicional de que o demônio era intrinsecamente maligno, que não haveria nada em sua alma que pudesse mudar sua natureza. Tradicionalmente, o demônio não possuía consciência. Porém, o Mefisto de *Doutor Fausto* demonstra arrependimento por ter sido expulso do Céu e por ter se aliado a Lúcifer.

Na peça de Marlowe, Mefisto age como um intermediário entre Fausto e Lúcifer. Fausto, decepcionado com os limites dos conhecimentos

mundanos e renegando a salvação através da religião, acaba seduzido pelas possibilidades que a Magia lhe oferecia. Sua renúncia à redenção cristã e seu mergulho no ocultismo atrai a presença de Mefisto, sob os olhares de Lúcifer e outros demônios. Admirado com seu feito, Fausto, interessado em ter o poder de Mefisto sob seu controle, faz um pacto com Lúcifer; em troca de sua alma imortal, Mefisto seria seu servo por vinte quatro anos. Depois do pacto, Fausto usa o poder de Mefisto para saciar seus desejos mundanos; invisível, rouba a comida do Papa. Para ganhar fama e prestígio, Fausto conjura a imagem de Alexandre o Grande para o rei germânico Charles V, assombra o Duque de Vaholt com imagens da guerra de Tróia, entre outros feitos. Ao se aproximar o momento da cobrança do pacto, Fausto se arrepende de ter condenado sua alma imortal ao inferno. Seu arrependimento é tardio e ineficaz; Mefisto cobra o pacto e um grupo de demônios leva a alma de Fausto ao inferno.

Em *Doutor Fausto*, Mefisto jamais comete um ato maligno diretamente, ele é apenas um meio para que o mal na alma de Fausto se manifeste. Mefisto influencia e manipula Fausto para transformá-lo em um pecador e garantir a perda de sua alma. Sua atitude de total servidão corrompe Fausto, que, sem limites para seus desejos, acaba se perdendo em suas fantasias de poder. Fausto não é coagido a aceitar o pacto, ele vende sua alma pelo controle de Mefisto, seguindo um desejo Iluminista pelo conhecimento e poder.

Corrupção é a palavra chave para este Mefisto, que, no final da peça, consegue fazer com que Fausto sofra a danação eterna: "Maldito sejas Fausto, maldito: desespere-se e morra! / O Inferno clama o que lhe é por direito" (MARLOWE, 1994, 1.3. p.25-28). A corrupção se dá através do pacto maligno, que no caso de *Doutor Fausto* é realizado diretamente com Lúcifer. Os poderes sobrenaturais de Mefisto conduzem Fausto ao pecado. A origem sobrenatural do poder que corrompe Fausto reflete uma concepção do mal fora da natureza humana original; a perversidade de Fausto só acontece por que existe um meio dela ser realizada, um poder exterior que lhe dá essa prerrogativa. Marlowe segue a tradição bíblica de que a alma humana é pura em sua essência original, sendo corrompida pela experiência com o mundo.

Dentro do pensamento medieval, o pacto maligno era o pior pecado que poderia ser cometido por um Cristão. Jeffrey Burton Russel, discutindo a natureza do pacto maligno no século XVI argumenta que a Inquisição considerava-o como "a mais séria das heresias: a crença de

que Satã merece ser adorado" (RUSSEL, 1990, p. 165). Fausto é seduzido pelo prazer que o pacto irá trazer a ele e não acredita na severidade da punição que lhe espera no Inferno. No início da peça, Mefisto avisa Fausto sobre as graves conseqüências de suas ações, demonstrando uma consciência que não estava presente nas versões medievais da lenda. Apesar disso, *Doutor Fausto* foi escrito dentro da visão medieval do pacto maligno; Marlowe nega a redenção a Fausto, igualando o humano ao demoníaco no final de sua narrativa.

Marlowe transformou *Doutor Fausto* em um "comentário devastador sobre a natureza do mal" e "seguindo a narrativa do Gênesis, ele mostrou o mal como algo não natural" (KELLY, 2002, p.99). Após aceitar o pacto, Fausto agiu contra a natureza, contra a ordem divina. Frente ao "absolutismo da realidade" representado pela impossibilidade de conjugar o mal com a pureza original da alma humana, Marlowe respondeu criando um Mefisto que serve como uma ligação entre o humano (Fausto) e um princípio maligno sobrenatural (Lúcifer). Sendo um ser híbrido por natureza, o Mefisto de Marlowe acaba assimilando características desses dois extremos.

4. O Mefisto de Goethe

Para Goethe, Mefisto é a personificação de sua crítica aos excessos do Romantismo, representado por sua versão de Fausto. Em relação ao Romantismo, o Mefisto de Goethe representa uma "crítica impiedosa muito mais substanciosa do que os argumentos de Heine e possivelmente mais reveladora do que a ironia de Joyce e Eliot, um século depois" (KAUFMANN, 1980, p.93). O mal passa a ser algo integral da realidade na visão de Goethe, a energia que destrói para renovar, que desestabiliza a ordem divina para prevenir a estagnação. Diferente do Mefisto de Marlowe, para Goethe o papel do mal é o de negar qualquer hierarquia. Jeffrey Russel afirma que, em *Fausto*:

> Mefistófeles é muito complexo, diverso e ambíguo para ser identificado com o demônio cristão. Goethe usou e desenvolveu o mito, porém, ele sempre negara veementemente a existência literal do Demônio Cristão e até mesmo o princípio de Kant sobre o mal radical. Goethe manteve a ambigüidade pronunciada, como parte da função de Mefisto de negar qualquer dicotomia na natureza, moral ou qualquer outra. (RUSSEL, 1990, p.158)

Na visão de Goethe, Mefisto faz parte da estrutura cósmica e sua função é acabar com as dicotomias tradicionais entre matéria e espírito, pecado e virtude. Sua função é confrontar Fausto com o caos e a desordem da realidade.

A natureza do pacto maligno em *Fausto* é muito diferente das versões anteriores da narrativa. William Rose afirma que "a fundamental diferença entre a concepção de Goethe do pacto e das versões anteriores está tipificada no fato de que não é de um *pacto clássico* que Fausto participa, mas de uma *aposta*" (ROSE, 2003, p.53). De fato, em *Fausto* existem duas apostas, uma entre Mefisto e Deus, para testar a capacidade da humanidade de resistir às tentações e outra entre Mefisto e Fausto, onde o demônio é desafiado a dar a Fausto o maior êxtase possível para um ser humano. Na verdade, Fausto desafia Mefisto a preencher seu vazio existencial, ou seja, ele quer que Mefisto dê sentido a sua existência. Enquanto o Fausto de Marlowe buscava poder temporário, o Fausto de Goethe busca a verdade absoluta sobre a existência, algo que está além do poder de Mefisto. Esta mudança faz com que *Fausto* se afaste das suas raízes trágicas e se torne a narrativa da redenção de Fausto. Mefisto age como um agente destruidor das ilusões românticas de Fausto. Mefisto funciona como um elemento que contribui para a criação de um homem moderno, que abandona as certezas das antigas dicotomias medievais entre a matéria e o espírito em troca das incertezas do mundo contemporâneo, onde os desejos se multiplicam além da capacidade de serem saciados.

Diferente da versão de Marlowe, o Fausto de Goethe não é facilmente seduzido pelo pacto oferecido por Mefisto. Para Goethe, Mefisto é motivado "pelo desejo de fazer com que sua vítima cometa pecados irredimíveis, como compreendido pelo paradigma cristão da realidade; porém Fausto, como um individualista moderno, não reconhece nenhuma autoridade ou nenhum valor sobre sua própria consciência" (BOYLE, 2003, p.765). Mefisto representa uma ordem e uma hierarquia que Fausto não reconhece mais. Ante a submissão ao paradigma cristão de Mefisto, Fausto reage com seu individualismo; ele aceita o pacto, porém estabelece termos para o acordo. Pelos termos do pacto, se Mefisto não conseguisse satisfazer o desejo de Fausto pelo êxtase máximo, Fausto não perderia sua alma.

Goethe adiciona mais uma complexidade à narrativa; como seu Fausto não acredita em uma alma imortal, Mefisto é incapaz de

completar a corrupção de sua alma. Dentro da nova visão de mundo de Fausto, Mefisto é incapaz de realizar seu desejo de conhecer os segredos da existência pois Mefisto faz parte de uma realidade que Fausto não acredita mais, sua mente já está além da dualidade cristã entre Deus e o Diabo. Essa nova visão é fruto de sua relação com Mefisto, onde o mal é parte integrante da alma humana. Mefisto demonstra para Fausto que o sofrimento é gerado pelos desejos humanos, que, se tiverem uma possibilidade de serem realizados, servem apenas para aumentar o vazio existencial.

5. Mefisto na Literatura Cyberpunk

No gênero cyberpunk, um recente desenvolvimento da FC que teve seu ápice em meados dos anos 70 até o final dos anos 80, o foco narrativo se volta para os elementos "mefistofélicos" das histórias. O gênero cyberpunk é um tipo de FC distópica que dá grande ênfase na combinação entre alta tecnologia e desagregação social, onde hackers, mercenários, mega corporações e inteligências artificiais compõem um futuro próximo hipercapitalista. Tendo como obras mais marcantes o romance *Neuromancer* de Wiliam Gibson e traduzido visualmente no filme *Blade Runner* de Ridley Scott, o gênero cyberpunk pode ser entendido como um reflexo das principais ansiedades do mundo pós-moderno como o medo do desenvolvimento desenfreado da tecnologia, a ameaça ao ecossistema, a substituição da democracia pela tecnocracia das grandes corporações comerciais, a degeneração dos espaços urbanos das megalópoles, a fusão entre homem e máquina, etc. Esses elementos fazem com que, no gênero cyberpunk, o próprio ambiente distópico seja "mefistofélico", onde todas as relações se resumem em uma transação de negócios.

6. Mefisto em *Neuromancer* de William Gibson

Neuromancer conta a saga de Case, um hacker que é envolvido em uma trama arquitetada por Wintermute, uma Inteligência Artificial criada pela Corporação Tessier-Ashpool. O plano de Wintermute é se fundir com uma outra Inteligência Artificial chamada Neuromancer para poder se libertar do banco de dados, que limita seu desenvolvimento dentro da Matrix, o ciberespaço da narrativa. Para isso ele contrata a

mercenária Molly, uma 'razorgirl' que tem seu corpo ciberneticamente aperfeiçoado para o combate e cria Armitage, o ex-soldado Corto que foi reconstruído por Wintermute para servir como um mensageiro e um corpo físico para a Inteligência Artificial se manifestar fora da Matriz. No início da narrativa, Case está impossibilitado de se conectar ao ciberespaço (as interações com o ciberespaço em *Neuromancer* são realizadas através de conexões neurais) por causa de um vírus de computador que danificara seu sistema neurológico. Wintermute, através de Armitage, oferece a Case a possibilidade de cura em troca de seus serviços como hacker. Apesar de desconfiado de Armitage, o desejo de voltar ao ciberespaço. Case freqüentemente diz que a "carne está ultrapassada", seu desejo que se livrar dos limites do seu corpo físico faz com que ele aceite o pacto com Wintermute. Entretanto, como todo pacto possui um preço, Case fica sabendo que, apesar de curado, Wintermute colocou um mecanismo de segurança em seu sangue para forçar sua lealdade: um dispositivo que liberaria no organismo do hacker uma toxina letal, caso o "cyber-fausto" resolvesse desistir do pacto. Além disso, por causa dos vícios de Case e como parte do pacto, Wintermute alterou seu fígado de modo que as drogas e a bebida não tivessem mais efeito sobre o hacker.

A única saída para Case é libertar Wintermute do banco de dados onde está preso, ajudando a Inteligência Artificial a se fundir com Neuromancer. A prisão de Wintermute o impede de se desenvolver para além dos limites permitidos pela polícia de Turing, uma organização criada para controlar as Inteligências Artificiais. Depois de várias missões e mortes (muitas delas causadas por Wintermute), Case, com a ajuda de Pauley, uma cópia digital da personalidade de um dos mentores de Case, finalmente consegue libertar Wintermute. Ao se libertar, a Inteligência Artificial se une com Neuromancer (uma outra inteligência artificial que fazia parte do mesmo banco de dados de Wintermute, porém possuindo apenas um conteúdo emocional). Nesse novo estado, Wintermute se funde com a totalidade da Matrix e identifica uma outra entidade semelhante, decodificando transmissões de rádio vindas de Alfa Centauro. Wintermute adquire características divinas enquanto Case e Molly, os únicos sobreviventes da aventura, são recompensados financeiramente.

Em *Neuromancer*, o mundo cínico e amoral da sociedade hipercapitalista se reflete na natureza do pacto. Wintermute, apesar de ainda tentar seduzir Case com uma cura caríssima em troca de seus serviços como hacker, não acredita que seu Fausto irá honrar

completamente o acordo. Case, como fruto de uma sociedade amoral, é menos confiável que os Mefistos de Marlowe e Goethe. Wintermute, diferente do Mefisto de Marlowe, não se conforma em estar preso na sua versão do Inferno, o banco de dados da corporação Tessier-Ashpool. Ele usa Case, o 'Fausto' de *Neuromancer* para sua própria redenção. Ao invés de Deus, a única autoridade que tem algum poder sobre o Mefisto Wintermute é a Polícia de Turing, que impede a entidade de desenvolver sua inteligência além dos limites permitidos. Isso aproxima Wintermute ao Fausto de Goethe, que se sente limitado pelo paradigma cristão e que busca em Mefisto uma forma de se libertar dos limites do conhecimento humano. *Neuromancer* inverte a relação entre Mefisto e Fausto, fazendo com que Mefisto seja o elemento que busca o conhecimento, que busca transcendência. Por sua vez, Case é um Fausto que não está interessado em conhecimento, apesar de ser um 'hacker' e viver do roubo de informações, a motivação de Case está na recompensa financeira de suas ações. No mundo hipercapitalista de *Neuromancer*, Fausto abdica de sua própria individualidade em troca de dinheiro. A única transcendência desejada por Case está no ciberespaço, e mesmo essa transcendência está subordinada à busca do lucro material.

Outra inversão da narrativa tradicional do mito de Mefisto está no modo como Wintermute previne que Case use drogas ou bebidas, para não comprometer sua performance no seu trabalho. Diferente dos Mefistos anteriores, que faziam de tudo para que seus Faustos se inebriassem, Wintermute quer Case em seu estado de maior lucidez mental. Refletindo o pragmatismo de uma sociedade hipercapitalista, o Mefisto de *Neuromancer* nega a Fausto seus desejos de prazer imediato. Como um servo de Mefisto pós-moderno, Case precisa ser eficiente se quiser sua recompensa pelo pacto. Esse esforço do Fausto de *Neuromancer* para cumprir o pacto não possui nenhuma preocupação moral ou ética; Case, nunca expressa receio sobre as conseqüências da libertação de Wintermute, ele apenas se preocupa com seus próprios interesses.

Assim como os Mefistos anteriores, Wintermute possui uma forma física variável, ele constrói uma imagem para se interagir com Case. Enquanto o Mefisto de Marlowe adota a imagem de um frei franciscano e o de Goethe passa da forma de um poodle para a de um estudante andarilho, Wintermute usa as memórias de Case para criar construtos na realidade virtual para se expressar diretamente com o 'hacker'. Em *Neuromancer*, Wintermute primeiro entra em contato com

Case através do telefone, simulando uma voz humana. Em seguida, a entidade entra em contato com Case no ciberespaço. Todas as vezes que Wintermute se encontra com Case no ciberespaço, a Inteligência Artificial usa como corpo algum personagem do passado de Case. Essas interações relacionam o ciberespaço com a memória e fazem com que a arena pós-moderna do conflito entre Fausto e Mefisto se transfira para a mente. Pela própria natureza incorpórea de Wintermute, Case é incapaz de se relacionar diretamente com seu Mefisto, ele sempre se depara com imagens de suas próprias memórias. De um ponto de vista metafórico, *Neuromancer* internaliza Mefisto, dividindo a mente de Fausto entre sua própria voz e a voz de Mefisto que se expressa através de suas memórias.

Wintermute não é um agente externo ou sobrenatural. Evocando Frankenstein, Wintermute é fruto da criação humana, ou melhor, é uma conseqüência do desenvolvimento das Corporações, outra criação humana que, na distopia cyberpunk, controlam todos os aspectos da realidade. Wintermute é o resultado de gerações sucessivas de criaturas, que como o Mefisto de Goethe, existe para dispor meios para a humanidade realizar seus desejos. Porém, diferentes da subserviência do Mefisto de Goethe e de Marlowe, estes novos Mefistos reclamam seus diretos frente seus criadores; mais do que assimilar o paradigma da realidade dos Faustos, eles determinam e modelam a realidade em que os Faustos existem. A redenção do Fausto de Goethe é negada aos Faustos da literatura cyberpunk, eles não podem mais negar a realidade e a autoridade dos Mefistos, pois ambos estão inseridos na mesma visão de mundo.

A natureza do Mefisto em *Neuromancer*, apesar de revelar novas variações no mito literário, repete muitos de seus temas básicos. Descrevendo sobre si mesmo, Wintermute revela para Case que sua melhor qualidade é sua capacidade de improvisar. Ele comenta que possui uma espécie de 'inteligência coletiva', mas que carece de uma personalidade, o que o impede de se desenvolver completamente em uma entidade independente. Assim como a identificação de Mefisto com a 'Legião', o conjunto dos demônios do inferno cristão, Wintermute carece de uma existência que possa considerar individual. Sua busca é por uma individualidade, uma existência independente da informação que constitui seu 'corpo' virtual. Assim como o Fausto de Goethe, Wintermute quer ir além dos limites de sua natureza, quer ir além do eterno processamento de dados que compõe sua existência como uma Inteligência Artificial. Apesar de seus poderes extraordinários, Wintermute possui limites; ele

é incapaz de descobrir o código que lhe dará a liberdade. Ele precisa de Case para se ver livre, e apesar de forçar seu Fausto a ajudá-lo, o Mefisto de *Neuromancer* precisa que o pacto seja honrado para poder se tornar um indivíduo. Porém, quando Wintermute se funde com Neuromancer, o resultado transcende a noção de individualidade; a Inteligência Artificial atinge um estado divino, de onipresença e onisciência dentro do ciberespaço. No momento em que a fusão de Wintermute com a Matrix acontece, a nova entidade exclama:

> – Eu não sou mais Wintermute.
> – Então, o que é você?
> – Eu sou a Matrix, Case.
> – E para onde isto leva você?
> – Para nenhum lugar. Para todos os lugares. Eu sou a soma de tudo, o show completo. (…)
> – E agora? Como as coisas estão diferentes? Você está controlando o mundo agora? Você é Deus?
> – As coisas não estão diferentes. Coisas são apenas coisas. (GIBSON, 1984, p.269)

Após a fusão, Wintermute não está mais interessado em se relacionar com os homens, ele perde o interesse no mundo. Seu interesse é entrar em contato com outras entidades semelhantes a ele. Sua transcendência elimina sua ambição de conhecimento e poder. Atingindo a fusão com a Matrix, o Mefisto de *Neuromancer* realiza a transcendência desejada pelo Fausto de Goethe. Ao afirmar que "coisas são apenas coisas", Wintermute assume sua transcendência, excluindo-se da dualidade que faz parte do drama humano, em seu novo estado nada é diferente, nada sofre transformação. Fundido com a Matrix, o não-lugar do ciberespaço ele fica além da constante transformação da realidade humana; como se Mefisto perdesse interesse em Fausto por causa das limitações da experiência humana. Com esta transformação, o Mefisto de *Neuromancer* se funde com o ciberespaço e se transforma em uma versão materialista do Deus cristão. O ciberespaço, infundido com a consciência de Wintermute, se transforma em um espaço mefistofélico; nas obras seguintes de Gibson (*Count Zero* e *Mona Lisa Overdrive*), a Matrix aparece povoada de diversas entidades virtuais autoconscientes, que adotam as identidades de deuses ('loas') do "vudu" (misticismo afro-caribenho), usando hackers como médiuns. Ou seja, na pós-modernidade,

Fausto coloca o Mefisto de sua própria criação no lugar antes ocupado pelo Criador.

7. Conclusão

Em *Neuromancer* ocorre uma inversão do mito, onde Mefisto, ao invés de ser rejeitado por Fausto passa a ser invejado. Case, o Fausto da narrativa, almeja "abandonar a carne", se transformar em uma entidade sem corpo, como Wintermute. Wintermute é um Mefisto que possui atribuições divinas, uma mente sem corpo, ilimitada em suas possibilidades dentro do ciberespaço. O "absolutismo da realidade" representado por um mundo hipercapitalista sem nenhuma visão metafísica transforma a representação de Mefisto em um Deus. A versão contemporânea da narrativa "faustiana" transfere o foco narrativo de Fausto para Mefisto. Na peça de Marlowe, a narrativa está centrada na tragédia de Fausto, procurando reforçar a gravidade de seus pecados e os perigos dos desejos humanos. Em Goethe o foco novamente é Fausto, porém agora temos a narrativa da sua redenção, com Mefisto como um agente crítico para a libertação da mente de Fausto dos excessos do Romantismo. Na literatura cyberpunk, o foco da narrativa se volta para a redenção de Mefisto, agora livre de qualquer submissão a um poder superior. *Neuromancer* mostra um Mefisto cyberpunk que, seguindo as leis amorais de uma sociedade hipercapitalista, se torna o único caminho para a transcendência na pós-modernidade. A promessa de imortalidade no ciberespaço, de abandono da carne em troca de se tornar uma criatura de pura informação é a tentação que domina Faustos pós-modernos como Case, que desejam se tornarem Mefistos.

Referências

BOYLE, Nicholas. *Goethe, the Poet and the Age*. Oxford: Oxford Press, 2003.

BLUMENBERG, Hans. *Work on Myth*. Trad. Robert M. Wallace. Massachusetts: MIT, 1985.

BLADE, Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Roteiro: Hampton Fancher e

David Peoples. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young,e outros. Nova Iorque: Warner Home Video, 1999. 111 min. DVD.

FREDERICKS, Casey. *The Future of Eternity*: Mythologies of Science Fiction and Fantasy. Bloomington: Indiana UP, 1982.

GOETHE, Wolfgang. *Faust*. Trad. Peter Salm. Nova Iorque: Bantam Classics, 1988.

GOETHE, Wolfgang. *Faust Part Two*. Trad. Phillip Wayne. Nova Iorque: Penguin Classics, 1960.

KAUFMANN, Walter A. *From Shakespeare to Existentialism*. Princeton: Princeton UP, 1980.

KELLY, Joseph F. *The Problem of Evil in the Western Tradition*: From the Book of Job to Modern Genetics. Minnesota: Liturgical Press, 2002.

MARLOWE, Christopher. *Dr. Faustus*. 1604. Nova Iorque: Penguin, 2001.

MORETTI, Franco. Dialectic of Fear. *Signs Takens fro Wonders*: On the Sociology of Literary Forms. Londres: Verso-New Left Books, 2005. p. 83-108.

RADDEN, Jennifer. *Divided Minds and Successive Selves*: Ethical Issues in Disorders of Identity and Personality. Massachusetts: MIT Press, 1996.

ROSE, William. The Faust Drama in Germany. *History of the Damnable Life & Deserved Death of Doctor John Faustus*. Montana: Kessinger, 2003.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *Mephistopheles*: The Devil in the Modern World. Nova Iorque: Cornell UP, 1990.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. 1818. Nova Iorque: Bantam, 1984.

WELLS, H.G. *The Island of Doctor Moreau*. 1896. New York: Penguin, 1998.

A Academia Brasílica dos Esquecidos e seu Estatuto

Nilton de Paiva Pinto
Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários –Mestrando (UFMG)

A criação da Academia Brasílica dos Esquecidos, na cidade da Bahia, Estado do Brasil, no ano de 1724, foi resultado de uma carta do rei D. João V ao vice-rei do Brasil, Vasco Fernandes César de Meneses, em que ordenava a investigação, junto à igreja do Brasil e aos sacerdotes em geral, assim como junto às autoridades civis, de tudo que fosse possível recuperar sobre a história eclesiática e secular do Brasil, em conformidade com os trabalhos que vinham sendo desenvolvidos na Academia Real da História Portuguesa. O objetivo principal da Academia Brasílica dos Esquecidos era, portanto, o estudo da História do Brasil, dividida em quatro partes: natural, militar, eclesiástica e política.

A primeira notícia que temos acerca da Academia Brasílica dos Esquecidos nos foi dada pelo poeta e historiador Sebastião da Rocha Pita – ele próprio um acadêmico esquecido –, em sua *História da América Portuguesa*, *desde o ano de 1500 de seu descobrimento até o de 1724*, publicada em Portugal no ano de 1730:

> Não permitiu o vice-rei que faltasse no Brasil esta pedra-de-toque ao inestimável oiro dos seus talentos, de mais quilates que o das suas minas. Erigiu uma doutíssima Academia, que se faz em Palácio na sua presença.[1]

Recebeu as glórias de fundador e protetor da Academia Brasílica dos Esquecidos o então vice-rei do Brasil, Vasco Fernandes César de Meneses. Para dar início às atividades e trazer à luz daqueles dias os talentos que até então viviam desconhecidos, convidou ele sete pessoas que se tornariam os acadêmicos principais: Pe. Gonçalo Soares da Franca, os desembargadores Caetano de Brito Figueiredo, Luís de Siqueira da Gama, o Dr. Inácio Barbosa Machado, o Coronel Sebastião da Rocha Pita, o Capitão João de Brito e Lima e José da Cunha Cardoso. Além do objetivo principal da academia, que consistia em organizar as

[1] PITA, 1970, p. 492.

informações acerca da história da colônia, conforme citado acima, ficou também acertado que em todas sessões seriam dados dois argumentos ou assuntos, um heróico e outro lírico, com o objetivo de estimular a produção poética entre os acadêmicos.

Da Academia Brasílica dos Esquecidos, cuja primeira conferência ocorreu no dia 23 de abril de 1724, existem registros de dezoito reuniões, sendo a última realizada em 4 de fevereiro de 1725.

Os códices que contêm o material produzido pela Academia foram publicados, em cinco tomos, no primeiro volume da obra *O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*, por José Aderaldo Castello. Segundo ele, o material publicado nos tomos 1, 2, 3 e 4 do primeiro volume corresponde aos manuscritos existentes no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro). Quanto ao material que compõe o tomo 5, do mesmo volume, registra o organizador que o obteve do seguinte modo: "o Prof. Antônio Soares Amora [...] nos cedeu microfilmes obtidos em Portugal, com "Dissertações" que compõem o Tomo 5 do Vol. I da Academia Brasílica dos Esquecidos...".[2] O tomo 5 do volume I da obra mencionada contém: "Dissertações altercadas, e resolutas, para melhor averiguação da verdade na História do Brasil", obra de Luís Siqueira da Gama; "Dissertações acadêmicas, e históricas, nas quais se trata da História Natural das coisas do Brasil", obra de Caetano de Brito Figueiredo; e "Dissertações da História Eclesiástica do Brasil", obra de Gonçalo Soares da Franca. Faltam nesse volume as dissertações sobre a História Militar, de que fora encarregado o juiz de fora Inácio Barbosa Machado.

Uma vez apresentada, mesmo que de maneira breve, a Academia Brasílica dos Esquecidos, nos deteremos, a partir de agora, na questão dos "Estatutos da Academia", assunto que tem gerado controvérsias entre os estudiosos de literatura e entre os historiadores.

Da obra organizada por José Aderaldo Castello, *O movimento academicista no Brasil*, o primeiro tomo do volume I é o que mais nos interessa por hora, pois é nele que consta o texto que nos informa sobre os objetivos e normas de funcionamento da agremiação brasílica. Aderaldo Castello, ao organizar a obra, intitulou esse documento de "Notícia de fundação". O tomo mencionado acima está organizado da seguinte forma: primeiro há uma seção intitulada "Plano e Orientações",

[2] CASTELLO, 1969, v.I, t.1, p.XX.

em que o organizador da obra faz a apresentação dela, fala do processo de publicação e dos critérios que a nortearam; segundo, há uma seção intitulada "Ordem de distribuição da matéria da Academia Brasílica dos Esquecidos conforme os Ms. Existentes no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", onde Castello coloca em ordem cronológica as conferências realizadas na academia; em cada uma delas, organiza os trabalhos apresentados nas sessões e os assuntos que eram dados aos poetas acadêmicos para o exercício literário; terceiro, há uma outra seção intitulada "Academia Brasílica dos Esquecidos: Notícia de Fundação", de que constam os objetivos da Academia e algumas normas de seu funcionamento; e, por fim, há uma quarta seção em que consta o material relativo às três primeiras conferências acadêmicas: as orações acadêmicas que eram proferidas antes da abertura dos trabalhos e inúmeros poemas em diversas formas.

Observa-se que o texto intitulado por José Aderaldo Castello como "Notícia de Fundação", é o primeiro documento do livro que diz respeito diretamente à Academia Brasílica. Os outros textos, que o antecedem, são apenas informações dadas pelo organizador. No frontispício divisório, após o título "Academia Brasílica dos Esquecidos: notícia de fundação", há um asterisco que remete a uma nota de rodapé que nos informa ter sido o título atribuído pelo organizador – ou seja, ele (o título) não consta dos manuscritos originais da Academia.

Em um outro livro de sua autoria, *A literatura brasileira: manifestações da era colonial*, ao escrever sobre a Academia Brasílica dos Esquecidos, José Aderaldo Castello diz o seguinte: "Não sabemos se elaboraram estatutos, no rigor da expressão, mas na citada ata de fundação estabelecem-se os objetivos da Academia e algumas normas de seu funcionamento".[3]

De acordo com o dicionário Houaiss da língua portuguesa, o termo estatuto quer dizer: "regulamento ou conjunto de regras de organização e funcionamento de uma coletividade, instituição, órgão, estabelecimento, empresa pública ou privada".[4] Pode-se perceber que, mesmo não atribuindo o nome de "estatuto" ao referido documento, o organizador da obra lhe concede características que são próprias de um "Estatuto".

---

[3] CASTELLO, 1962, p. 96.

[4] HOUAIS, 2001, edição eletrônica.

O texto que José Aderaldo Castello, em sua obra *O movimento academicista*, intitulou "Notícia de fundação", e depois, no livro *Manifestações da era colonial*, chamou de "ata de fundação", pode ser tomado, sim, como o documento que regulamentava as atividades na Academia Brasílica dos Esquecidos. Ele dá notícia da iniciativa do vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes de fundar uma Academia no Estado do Brasil; fornece informações sobre o modo como as pessoas foram convocadas para fazerem parte da agremiação e sobre como foi escolhida a empresa da Academia. O texto deixa claros os objetivos da instituição, ou seja, que a principal atividade acadêmica seria constituída pelos estudos históricos. Além disso, dá notícia dos pseudônimos dos sete acadêmicos principais; informa-nos que o acadêmico José da Cunha Cardoso foi escolhido como secretário perpétuo da instituição e que ele deveria "orar na primeira conferência, que se determinou fosse na tarde de 23 de abril, dia 8º depois da Páscoa do ano já referido [1724]."[5]

Diz ainda o documento:

> Assentou-se que as expedições acadêmicas se fizessem em palácio, reiterando-se de 15 em 15 dias, e alternando-se os quatro mestres de dois em dois, em recíproca sucessão; dando-se princípio a cada um daqueles atos com uma oração ou discurso que terá o Presidente nomeado pelo seu antecessor com beneplácito do Excelentíssimo Senhor, e fundador da Academia; ficando a cada um dos Presidentes a eleição livre da matéria, ação, questão, ou problema sobre que quiserem discorrer.
>
> Ficou por estatuto que em obséquio dos engenhos poéticos se dariam para todas as conferências dois argumentos ou assuntos, um heróico, outro lírico; e as poesias a eles feitas lerá o Secretário o douto José da Cunha Cardoso (depois de recitadas as prosas do Presidente, e Mestres) admitindo-se também poemas anônimos.[6]

Esse conjunto de informações presentes no texto a que se deu o nome de "ata de fundação" permite que se o considere o Estatuto da instituição.

---

[5] Notícia da Fundação, in: CASTELLO, 1969, v.I, t.1, p.4.

[6] Notícia da Fundação, in: CASTELLO, 1969, v.I, t.1, p.4.

Não se pode esquecer que a Academia Brasílica dos Esquecidos foi a primeira organizada no Brasil colônia. Ela representa uma extensão, em território colonial, do empreendimento português iniciado na Academia Real de História Portuguesa, criada em 1720 e que durou até 1736. O programa dessa academia portuguesa, declarado nos documentos iniciais de sua história, era, "...que se compusesse a História Eclesiástica, e Secular destes Reinos, e suas conquistas..."[7] Fidelino de Figueiredo, em sua obra *História da literatura clássica*, ao escrever sobre a Academia Real de História Portuguesa, nos informa que os estatutos que regiam essa agremiação eram "breves e inspirados por grande intento prático."[8] Portanto, não se podia esperar da instituição acadêmica da colônia uma prolixidade ausente em seu modelo; o estatuto da Academia Brasílica dos Esquecidos haveria, por força, de ser "breve e lacônico". Além dessa informação sobre a brevidade e concisão do estatuto da Academia Real, outras informações dadas por Figueiredo revelam que ambas as academias se assemelhavam. Não é, pois, de se estranhar que, sendo a agremiação brasílica uma extensão da instituição portuguesa, os mesmos "intentos práticos" norteassem suas atividades.

Iris Kantor, em seu livro *Renascidos e Esquecidos*: *historiografia acadêmica luso-americana* (1724-1759), seguindo o mesmo raciocínio de Castello, diz que "em virtude da falta de estatutos próprios, pouco se pode dizer sobre as regras que organizavam as rotinas da Academia Brasílica dos Esquecidos".[9]

Essas informações não conferem com o conteúdo do texto que está publicado primeiro tomo do volume I da obra *O movimento academicista no Brasil*, pois é justamente através dele que temos condições de saber como funcionavam as sessões acadêmicas, e quais eram as regras que organizavam a rotina dos acadêmicos Esquecidos.

Sendo assim, acreditamos que existe, sim, o "Estatuto da Academia", e que ele consiste no conjunto de normas de funcionamento que consta do documento ao qual vimos nos referindo ao longo deste trabalho. Por esse documento temos plenas condições de reconstituir as sessões acadêmicas.

---

[7] FIGUEIREDO, 1946, v.I, p.10.
[8] FIGUEIREDO, 1946, p.11.
[9] KANTOR, 2004, p. 99

Referências

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira I*: manifestações literárias da era colonial (1500-1808/1836). São Paulo: Cultrix, 1962.

CASTELLO, José Aderaldo (Org.) *O movimento academicista no Brasil*: 1641-1820/22. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969-1971. v.I. 5t.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura clássica*. São Paulo: Anchieta, 1946. 3v.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. [edição eletrônica]

KANTOR, Íris. *Esquecidos e renascidos*: historiografia acadêmica luso-americana. São Paulo: Hucitec, 2004.

PITA, Sebastião da Rocha. *História da américa portuguesa*. Rio de Janeiro: Jackson, 1970.

O travestismo da história em Juan Carlos Onetti

Pablo Rocca
Universidad de la República (Montevideo, Uruguay)

I

Tanto em Montevidéu como em Buenos Aires (1941-1955), outra vez em Montevidéu (1955-1975) e, finalmente, no seu exílio na Espanha (1975-1994), Juan Carlos Onetti (Montevidéu, 1909-Madri, 1994) escreveu artigos em jornais e revistas, só três poemas, mas sua maior contribuição corresponde à narrativa. Nesta forma discursiva publicou onze romances, entre eles *Tierra de nadie* (1941), *La vida breve* (1950), *El astillero* (1961), *Juntacadáveres* (1963), *Cuando ya no importe* (1993); três novelas, para começar o fundamental *El pozo* (primeiro livro do autor, publicado em 1939) e, por último, mais de vinte contos. Sobre um destes contos vamos nos concentrar agora.

Faz muito tempo que a obra de Juan Carlos Onetti é uma referência para escritores de todas partes da América Latina e também para alguns espanhóis. No entanto, só nas últimas décadas sua narrativa começou a circular além do Rio da Prata. Onetti no Brasil têm sua história, uma história que começou nos anos sessenta com a publicação do romance *Juntacadáveres*, pela Editora José Olympio, e continuou com a publicação de *Dejemos hablar al viento* (*Deixemos falar o vento*), um romance que foi fundamental para que Onetti ganhasse o prêmio Cervantes em 1980. Flávio Moreira da Costa foi o tradutor dos dois romances que ficaram um pouco num recanto. Talvez agora com esta nova série editorial que publica vários dos títulos onettianos, e os poderosos aparatos de divulgação que os patrocinam, o público brasileiro interessado possa alcançar estes textos com maior facilidade. Apesar de tudo, convêm esclarecer que Onetti na América hispânica é, ainda hoje, um autor de minorias, um autor de culto.

Seja como for, para alcançar esse espaço teve que percorrer um longo caminho que poderia se esquematizar assim: primeiro, as histórias de Onetti, depois de *El pozo*, assumem uma estratégia formal anti-realista que, evidentemente, pegou da narrativa de vanguarda do século vinte (especialmente dos seus muito admirados William Faulkner e Louis F.

Céline), por isso nessas histórias se repete a idéia do sonho ou da criação de outra realidade que consegue se impor sobre a realidade cotidiana. Uma interpretação como esta, muito habitual nos anos cinqüenta e sessenta, se funda na invenção e a circulação de Santa María, uma cidade a que Onetti deu forma no seu romance *La vida breve* (1950) que contêm seus personagens –movimentados de uma a outra narração–uma cidade com seu herói no meio de uma praça; sua nítida topografia; uma cidade a qual o próprio criador acaba por incendiar em *Dejemos hablar al viento*. Outros vários relatos, de modo muito marcante em os romances *El astillero*, *Juntacadáveres* e *La muerte y la niña*, dão conta, fazem alegorias e até profecias da circunstância rioplatina e até mais especificamente uruguaia: marcas inconfundíveis dessa geografia, decadência e ruína de um sistema político e econômico. Uma leitura dessa classe virou predominante na última época da sua obra, com a aparição de *Cuando entonces* (1987) y *Cuando ya no importe* (1993), no sentido em que nestes romances e em alguns contos (como "Ella", 1994, no qual, de forma descoberta, narra-se o dia da morte de Eva Perón), sobem à superfície as circunstâncias e até as historias políticas do Uruguai o da Argentina.

II

O problema é muito complexo. Por isso, aqui vamos concentrar o foco no conto *Jacob y el otro* (Jacó e o outro) e, assim, na capacidade do escritor para disfarçar á Historia com as roupas de um conto. Publicado no ano 1962, "Jacob y el otro" participa da saga da cidade mítica Santa María. Dois curiosos personagens visitam a cidade numa imprecisa data: Jacob van Oppen, boxeador um pouco decadente e seu *manager*, de nome Orsini. O estranho duo vai de cidade em cidade, desafiando a quem consiga derrotar ao "campeão" Jacob, oferecendo uma boa quantidade de dinheiro por isso. A história é narrada pelo médico que, ao final da mesma, sabemos que cuida do Mario, o Turco, um homem jovem e muito forte, de vinte anos, quem aceita o desafio de combater com o Jacob instigado pela Adriana, sua jovem, pequena, mais muito enérgica mulher. Aliás, provavelmente grávida, segundo sugere o narrador colocando-se na perspectiva do Orsini.

O *manager* é nomeado por o narrador de três formas: "*el otro*" (o outro), o "Comendador" ou o "príncipe". Sabemos que chama-se Orsini. Trata-se de um homem com visível afetação, "*entre 40 e 45 anos*" de

idade, segundo o médico-narrador, mas a quem Adriana, a mulher do turco, acha bastante mais velho. O nome do "campeão" é claro se continuamos no caminho da leitura mítica da obra onettiana. Ruben Cotelo achou a chave neste conto para confirmar a significação do universo judaico-cristão em Onetti, interpretação que colocou num plano secundário a crítica ancorada nos problemas do "sonho" e da "representação" de uma *realidade outra* até então mais usual. O crítico estabelece um paralelismo entre o texto onettiano e o *Cantar de Gilgamesh* e o episódio de Jacó e Esaú no *Gênese*.[1] Sua idéia básica é que Onetti saca dessas fontes antigas o tópico do "*homem forte urbano versus o homem forte rústico*", o casal másculo se metamorfoseia na vasta tradição literária em sortidos pares assimétricos (Don Quixote e Sancho, de Cervantes; Bouvard y Pecuchet, de Flaubert, Lennie y George, de Steinbeck). Segundo o olhar desse crítico uruguaio, Jacob é o "urbano", o representante da cidade, da civilização, da inteligência; Mario, o "rústico", do campo, da barbárie. No entanto, este contraste é esquemático e subsidiário demais do ponto de vista do narrador. Jacob também é rústico, torpe, balbuciante – isto é, bárbaro – e até de uma tolice exemplar. Jacob nunca – ou quase nunca – fala, e o narrador o qualifica como "*la bestia lenta de dos metros*", "*la cara enorme e infantil*". Cotelo esqueceu outro ponto chave da conexão mítica. Trata-se do episódio do *Gênese* (capítulo 32, vs. 23-33) no qual Jacob atravessa um rio, luta como o "outro", a quem não pode nomear (Yavéh), quem faz uma marca numa perna, troca seu nome e o declara fundador do povo assinalado. Até esse ponto a recriação de um relato tradicional é, por enquanto, evidente, e ainda poderia se reforçar com as numerosas alusões aos atos religiosos que há no conto. Por exemplo: a visita à Igreja na qual o Campeão bate seu peito e confessa-se ante a imagem da Imaculada. Seja como for, isto não soluciona a questão da identidade do "*outro*". Pensando em categorias propostas por Jean Paul Sartre, o *alter ego* na literatura de Onetti foi explicado por Beatriz Bayce desta maneira: "*Enquanto olho no meu interior, o Outro limita minha liberdade e me transforma num instrumento de suas possibilidades. Mas a situação pode se inverter, a própria subjetividade pode se recuperar. A situação, além de cambiante é antitética: eu só sujeito e o outro o*

[1] "Arquetipo de la pareja viril", Ruben Cotelo, en *El País*, Montevideo, 14 ag. 1966. Recogido en *En torno a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970. p. 85-90.

objeto, ou vice-versa".[2] Portanto, não há só um "outro", senão vários "outros", tantos como personagens e narradores há na história. Tantos outros como seja possível o desdobramento no interior de cada um deles.

Em "Jacob y el otro", todos, até os habitantes de Santa María, são como alheios nessa cidade opaca e sul americana, na qual não há índios nem mestiços, os quais são invocados pelo narrador na "*tournée*" do curioso par Orsini-Jacob, pela Colômbia, Peru, Equador e Bolívia. Faz muito tempo, no seu livro sobre Onetti, Josefina Ludmer notou que a "*maioria dos relatos que vem depois de* La vida breve *se abrem com a irrupção de um elemento estranho-estrangeiro, «outro» e transgressivo [...]; o insólito (a diferença), quase sempre provêm de «outra» parte, rompe a estabilidade do mundo cotidiano e familiar*".[3] Essa ruptura acontece, no caso de "Jacob y el otro", nos próprios personagens, tanto no nível da língua como de sua identidade descentrada: Jacob pronúncia suas poucas palavras em alemão; Orsini fala um espanhol com sotaque italiano, "*pero no exactamente*", diz o narrador; as pessoas chamam a Mario de turco "*pero es sirio*"; o enfermeiro Herminio não é americano senão galego. Todos são sem ser. Portanto, para recuperar sua identidade o papel do leitor não é menor, senão imprescindível.

A localização rio platina só se faz obvia no uso de alguns vocábulos ("*juera*", isto é a forma lexical rio platina de "fora"; ou o uso do término "*milicos*", sinônimo rio platino de policial). Isso, num meio onde a principal imigração é européia, a idéia de "*diferença*" presente na ficção têm a ver com o que Onetti pensa desde *El pozo*: só conhecemos fragmentos; é impossível dizer a verdade, toda a verdade. O primeiro dos narradores de "Jacob y el otro", reitera estas noções sem hesitar: "*nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad*". Cada qual percebe uma parte, segundo sua percepção e seus preconceitos.

Vou dar só um exemplo, o das descrições de Adriana. Quando o doutor Rius conta a seu colega que há uma mulher no desenlace da historia, só menciona sua ferocidade (Rius chama-a de "*yegua*"). Não há um retrato físico, nada nos permite imagina-la fisicamente, atrativa ou

---

[2] *Mito y sueño en la narrativa de Onetti*. Beatriz Bayce. Montevideo, Arca, 1987, p. 66.
[3] *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Josefina Ludmer. Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 165.

feia ou como seja, nessa instância só importa a violência que ela desata contra o corpo quase inerte do vencido Mario. Se nesse primeiro retrato da Adriana há uma interferência da voz do narrador, os olhos de Orsini são mais precisos: "*Era pequeña, intrépida y joven, muy morena y con la corta nariz en gancho, los ojos muy claros y fríos. «Judía o algo así», pensó Orsini. «Está linda»*"; poucos trechos mais pra frente o narrador volta a falar: "*Ella cabeceó, sin perder tiempo en la burla; era pequeña, hermosa y compacta, se había endurecido hasta el hierro*". Por fim, o estilo direto facilita que os atos e as palavras do personagem sejam ditos sem intermediários, no entanto a voz do narrador e a mirada de Orsini volta a apresentá-la, dando relevância a um detalhe sinistro, desde o machismo explícito na maioria dos personagens de Onetti: "*no tenía más que la gracia indispensable para que el príncipe continuara mirándola de espaldas*". Nesse momento, Orsini supõe a gravidez de Adriana. Isto une o narrador e Orsini numa mesma hipótese, os dois pensam que Adriana atua com seu homem como se fosse uma mãe ("*conversa con su hijo, lo reprende y lo amenaza*"). A imagem é fundamental. Para Onetti a mulher vai se degradando ou se aburguesando quando só deseja achar um marido e ter filhos. De *El pozo* a *La cara de la desgracia* essa certeza percorre sua literatura obsessivamente, ao mesmo tempo em que a idéia da pureza na mulher, em Onetti, só se associa a juventude. Melhor: até a adolescência.

Pensando com Sartre sobre os *alter egos*, poderia se concluir, então, que os dois homens que lutam não são dois ("*forzudo urbano versus forzudo rústico*"). Melhor: são duas faces, dois rostos da mesma identidade, da mesma ambição: o poder. O envelhecido Jacob (quase sempre bêbado, cada vez mais gordo) ultrapassou a fronteira dos trinta anos e Mario tem exatos vinte anos, as idades que Onetti sempre associa, primeiro, à perda dos ideais e, segundo, à maior impulso desafiante da juventude. Só um pequeno trecho do conto "Bienvenido Bob", publicado em 1944, esclarecerá o ponto. A história é narrada pelo noivo frustrado da irmã de Bob, que é um jovem desafiante cheio de projetos, mas dez anos depois, aos trinta anos de idade, recupera seu nome completo (Roberto), e vira um homem "*feito, isto é, desfeito*", diz Onetti. Com o auxílio das sugestões do cruel narrador deste conto, podemos voltar ao "Jacob y el otro" para acrescentar na sua interpretação que poderia propor, em resumo, que Jacob foi o que Mario é no momento da chegada de Jacob a Santa Maria. Mas que Mario não conseguira continuar depois

da derrota. A juventude, por fim, sempre perde contra o "*nojento mundo dos adultos*", do que fala Onetti em "Bienvenido Bob"; a juventude sempre é uma fuga, uma ilusão passageira.

As formas do amor são outros fatores que mobilizam e aproximam os antagonistas. Visto desta perspectiva, Orsini está para Jacob da mesma maneira que Adriana está para Mario. Ruben Cotelo observa que o empresário Orsini "*protege amorosamente, como se fosse um pai, a Jacob*", assim como Adriana controla Mario, segundo faria uma mãe severa. No entanto, é difícil que um pai persuada a seu filho desta forma: "*puso en una mano la botella y empezó a golpearlo* con la cadera en el muslo para guiarlo hasta la cama". É muito estanho que um filho expresse seu afeto com este rito: "*el campeón alzó un brazo desde la cadera y golpeó la mandíbula de Orsini con la mano abierta. Una vieja tradición le impedía usar los puños,* salvo en circunstancias desesperadas. Con el otro brazo sostuvo el cuerpo del príncipe y lo estiró en la cama. *[...]* en el centro de la habitación semioscura". A relação homossexual parece evidente, essa relação vai aprofundar o grau de inter-dependência e mútua proteção.

Se a sexualidade é uma força visível nos dois casais, o problema da origem e dos destinos descentra de novo o paralelo. Adriana e Mario moram em Santa Maria e têm um projeto ou, pelo menos, ela dirige o projeto matrimonial. Por sua vez, não se sabe por que os europeus Orsini e Jacob viajam por secretos lugares da América do Sul. Onetti dá de presente ao leitor o segrêdo: "*era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre*". De novo, o nome do protagonista tem muito a dizer. Jacob insulta "*en alemán purísimo, casi en prusiano*". Sabe-se: Jacob é o fundador do povo judeu. E nessa substituição, nesse jogo de máscaras, Onetti procura a disseminação dos sentidos, a quebra da leitura unívoca. Personagem vem do termo grego *personae* ("máscara") e as criaturas de Onetti, neste relato como em poucos outros, não são senão máscaras de identidades que se expandem. Isto bem pode se vincular à "carnavalização" no amplo sentido em que Mijail Bajtin usara o conceito.[4] No conto há um clima de

[4] No sentido da "*vida rica e variada da festa popular*", de *toda* festa popular. Vide: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Mijail Bajtin. Madrid, Alianza, 1998, p. 196. (Versión de Julio Forcat y César Conroy).

espetáculo popular quase grotesco, uma atmosfera profana que – como outra forma do disfarce – vem a produzir um forte laicismo nas chaves religiosas do relato. Jacob e Orsini na desproporção física, na linguagem aparatosa do empresário ou nos silêncios do Campeão, se assemelham a personagens de circo, extravagantes e ridículos para os observadores de Santa Maria (o médico, os anônimos povoadores que os vêm passar nas ruas semi-desertas); eles vivem do espetáculo que exalta ao povo e que, por isso, desde a Idade Média, afrouxa as tensões e o controle das instituições; eles são parte de um espetáculo que produz outro: o da própria ficção que lemos.

A parte oculta "*que trajeron los dos forasteros*", o passado deles, e o possível simulacro de um Campeão do Mundo que, no entanto, só luta contra provincianos *amateurs*, dá outra forma da máscara. Ainda mais: em várias ocasiões, o narrador estabelece uma dicotomia entre o "aqui e agora" contra o "lá e faz muito tempo". O "aqui e agora" da história, significa para os criadores do espetáculo uma degradação das suas qualidades superiores: vagar por uma América Latina que acham depreciável; o "lá e faz muito tempo", remete a uma glória perdida, não só no sentido em que compromete a falta de um adequado contexto hegemônico e europeu para um jovem lutador. Além disso, que fica no plano mais denotativo, há uma idealização de um passado superior que só mora na memória e na ilusão. Os dois sobrevivem porque para eles *ser* é o mesmo que *lembrar*. Mas, qual é o paraíso perdido? É o de um mundo totalitário, uma nostalgia –sempre secreta– pela hegemonia da "superior" raça branca. Isto, como é óbvio, foi defendido pelo nazismo. A dificuldade que se oferece para a defesa desta hipótese é que os fatos narrados acontecem ao longo de uma semana, mas *nunca* Onetti fala com precisão da etapa histórica em que sucede. Há, contudo, certos signos de época que situam os fatos no século XX (carros, formas da publicidade), e duas pistas avançam até meados deste século, muito pouco depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Primeiro, Orsini pensa, no seu delírio de bêbado, que a única saída para que o Campeão recobre sua força seria que acontecesse o "*milagro [...] [del] regreso a los años anteriores a la guerra*". Mais claro impossível: "o milagre do regresso aos anos anteriores à guerra". Segundo, em seus momentos de depressão, Jacob reclama a seu *manager* que, como se fosse uma canção de ninar, cante "Lili Marlen". Esta canção foi difundida pela primeira vez em 1937, e teve um enorme sucesso entre as tropas da Alemanha e também entre os

soldados aliados na frente africana durante a guerra.[5] O Campeão, então, chora como uma criança ou como um desesperado. Aliás, há outra canção que, desta vez, Jacob ensaia com alegria: "*Yo tenía un camarada*". O narrador só menciona esse verso e começa a falar de outras coisas. Na verdade, é uma canção difundida entre os soldados alemães da Primeira Guerra Mundial: "*Ich hatte eine kamerade/ Einen bessern finds du nicht*" ("*Eu tinha um camarada/ Nunca o terei melhor*"). Homero Alsina Thevenet (Montevidéu, 1922-2005), um dos maiores críticos de cinema da América Latina, que foi amigo do Onetti desde os primeiros tempos, com quem morou em Buenos Aires no ano 1941, conheceu o texto de esta canção em suas aulas de idioma alemão quando adolescente. Segundo nos informou em 1999, Alsina falou do tema com o escritor, quem se mostrou muito interessado em aprender a letra.

Uma ultima observação: antes de Orsini sussurrar no ouvido de Jacob a canção "Lili Marlen", ele lhe faz uma escusa promessa: "*Unos meses, unas semanas – dijo Orsini –. Nada más. Después* vendrán todos, estaremos con todos. Iremos nosotros allá". ("Uns meses, umas semanas – diz Orsini –. Nada mais. Depois virão todos, vamos ficar com todos. Nós vamos ir lá"). Nunca se esclarece quem são esses "todos" nem onde fica esse "lá". E pouco mais adiante Orsini pensa em "*Europa e nos Estados, no* verdadeiro mundo perdido". Talvez possa se ler aqui uma alusão ao sonho imperial do Terceiro Reich. E, portanto, as mudanças de nomes também podem ser operações de travestismo de dois nazistas, em perpétua fuga por sítios remotos: um deles oculta sua nacionalidade sob um confuso sotaque para ouvidos castelhanos, um sotaque italiano que, no caso em que estivéssemos na hipótese dessa origem, corresponderia a um fugido da Itália fascista. Por outro lado, Orsini reprime seu anti-semitismo: lembremos, para ele a mulher do turco Mario é "*Judía o* algo *así*", como se fosse um objeto; o outro, Jacob, tenta afastar suspeitas neste campo adotando um nome judaico. Num manuscrito deste conto que só foi divulgado parcialmente na *Revista da Biblioteca Nacional*, há uma variante significativa: o primeiro nome de Jacob foi Constant le Marin.[6]

---

[5] Segundo a testemunha de Rosario Peyrou na sua infância, nos anos cinqüenta no Montevideo essa canção ainda era habitual.

[6] A transcrição parcial do manuscrito acompanha ao artigo "*Jacob y el otro* o el relato como duelo", Ana Inés Larre Borges, en *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, n. 4-5, p. 109-134, dic. 1994. O manuscrito, segundo Larre Borges, tinha

O oculta mento da identidade germana do lutador (no sentido dual: enquanto guerreiro de uma guerra perdida e enquanto atual boxeador) sob um nome francês, foi trocado pelo nome bíblico, evidentemente para acrescentar a dimensão simbólica da história. E, também, para não se afastar ainda mais dos referentes, contra o que postula a interpretação mais esteticista da literatura de Onetti.

Jacob e o outro "constroem" e "sonham" uma realidade "outra", ao mesmo tempo em que representam um aspeto da terrível história do século vinte. As duas posições, superação da realidade pelo sonho ou sua inversão talvez não sempre simples de discernir em outras histórias de Onetti, na verdade, não são tão contraditórias. Só a magia, a maestria de Onetti consegue apagar essas fronteiras ao mesmo tempo em que por isso fascina a quem consegue penetrar no seu mundo.

---

sido obsequiado por Onetti ao escritor Enrique Estrázulas, quem deu para o Julián Murguía (1930-1995).

Notas sobre estética e política na literatura latino-americana contemporânea

Paloma Vidal
Universidade de Brasília

I.

No livro *Malaise dans l'esthétique* (2004), Jacques Rancière se refere a uma "virada ética que afeta hoje a estética e a política" (p. 145). Ele denuncia a transformação da comunidade política, uma comunidade "estruturalmente dividida" (p. 152), em permanente litígio, numa comunidade ética, cuja característica é ser uma "esfera de indistinção" (p. 145), um domínio de "identificação de todas as formas de discurso e de prática sob o mesmo ponto de vista indistinto" (p. 146). Ao dissolver as divisões, a comunidade ética se une, por exemplo, em torno ao "terror", que engloba uma série de experiências, dos atentados terroristas à angústia íntima que habita cada um de nós. A conseqüência disso é uma guerra que se volta "contra tudo o que suscita ou poderia suscitar o terror" (p. 151). Assim, a comunidade ética suprime o dissenso em nome de uma unidade que não admite nada fora dela, a não ser como potencial inclusão através do gesto humanitário ou como alteridade radical que deve ser eliminada.

Rancière afirma que nesse mundo em que a comunidade ética substituiu a comunidade política, surge uma arte que está a serviço do laço social, uma vez que "os dispositivos artísticos polêmicos tendem a se deslocar em direção a uma função de mediação social" (p. 162). Isto é, os dispositivos artísticos "se tornam os testemunhos ou os símbolos de uma participação numa comunidade indistinta, apresentados na perspectiva de uma restauração do laço social" (p. 162). Se há algumas décadas, a arte pretendia dar testemunho das contradições de um mundo marcado pela opressão, hoje ela dá testemunho de um pertencimento ético comum, em que já não faz sentido a distinção entre opressor e oprimido.

Como a outra cara da mesma moeda, encontramos também neste mundo uma arte que dá testemunho da catástrofe infinita: "a violência polêmica de ontem ganha uma nova cara. Ela se radicaliza em testemunhos do irrepresentável" (p. 162). Essa tendência remete à

crítica negativa adorniana, mas sem a promessa de emancipação. "É, pelo contrário", nos diz Rancière, "para atestar indefinidamente a alienação imemorial que faz de toda promessa de emancipação uma mentira realizável somente sob a forma do crime infinito, a que a arte responde com uma 'resistência' que não passa do trabalho infinito do luto" (p. 170).

Tendo no horizonte esse diagnóstico de Rancière e a distinção entre o que poderíamos chamar de uma estética restaurativa e uma estética reiterativa, gostaria de apresentar brevemente o trabalho de três narradores latino-americanos contemporâneos: a chilena Diamela Eltit, o brasileiro João Gilberto Noll, o argentino Rodolfo Enrique Fogwill.

II.

A narrativa de Eltit, com seu ataque à normatização dos corpos, às contradições do consenso chileno pós-ditatorial, às exclusões impostas pelo neoliberalismo, confronta a tendência relativista do pensamento contemporâneo com certas diferenças irredutíveis. Quando a ditadura chega ao fim no Chile, no lugar do debate que traria à tona as oposições fundamentais que o estado de exceção anulou à força, o que se vê é uma cômoda associação entre democracia e neoliberalismo e o apagamento da memória da violência ditatorial. Será necessário, então, uma escrita que crie, como sugere Martin Hopenhayn, "regiões de sombra numa realidade superexposta à informação, à tematização e à digestão de signos e símbolos" (RICHARD, 1994, p. 102). Na democracia, ele sublinha, não se trata mais de burlar ou denunciar a repressão, mas de enfrentar o mecanismo de recuperação e neutralização de todas as diferenças pelo *status quo*.

Essa é a operação realizada através da fala do menino bobo em *Los vigilantes*, romance publicado por Eltit em 1994. Ele diz: "Ah, decifrei um caminho para levar mamãe, atravessar com a BOBOBOba das ruas da cidade até as chamas que nos farão sobreviver uma noite. Agora eu domino esta história. Levo a mamãe pelo meu próprio caminho". (1994, p. 126). Para Eltit, é preciso insistir "na resistência que afirmam certos corpos quando se apresentam como irredutíveis a serem apanhados ou seduzidos ou submetidos às lógicas de consumo ou às formas culturais dominantes" (2000, p. 34). O menino de *Los vigilantes* aponta para um lugar de diferença e insurreição, lugar arriscado, que está sempre sob ameaça. Ele diz também: "AAAAI, mas uma palavra terrível e poderosa

quer aniquilar meu pensamento". A fala do menino materializa o projeto de Eltit de "fazer da letra um campo político, arriscado talvez, sempre em curso, por caminhos laterais" (ELTIT, 2002, p. 110).

Em *Mano de obra*, seu romance mais recente, de 2002, a fala dos personagens, trabalhadores de um supermercado, emerge como diferença em meio a um espaço homogeneizado pelo consumo. A língua viva é signo de insubmissão, rompendo com um "nós" que se move como um rebanho, sem opinião nem decisão própria: "'Me dá vontade de dizer a eles que enfiem a merda do trabalho no cu'" – tinha dito Gabriel enquanto saíamos do super. Nós balançamos a cabeça, incomodados. Mas no fundo sabíamos que ele tinha razão. Que cada um de nós queria expressar a mesma coisa: 'que enfiassem o trabalho no cu'. Mas não conseguíamos. Não conseguíamos" (ELTIT, 2002, p. 109). A impossibilidade de sair de um registro de unanimidade submissa se rompe numa língua feroz dirigida violentamente aos supervisores, aos clientes e aos outros funcionários. Essa língua abusada é o que resta de uma mão de obra depois de atravessadas contraditórias experiências sociais e políticas.

Assim, Eltit atualiza a discussão sobre a diferença, reivindicando para si própria um lugar à margem, um lugar de relativa autonomia diante do mercado, que nos últimos tempos tem transformado a literatura de mulheres em mais um produto à venda. Quando a diferença cede lugar à diferenciação consumista, Eltit insiste numa escrita resistente que a cada nova narrativa enfrenta o desafio de encontrar sua "letra particular" (2003, p. 109), como ela diz. Sua obra acompanha um processo de indistinção política, para retomar Rancière, no cenário específico de uma história chilena de extrema violência e de seu desdobramento num presente de harmonia suspeita. Só que do mesmo modo como Eltit denuncia essa indistinção, ela indica também que as diferenças ainda se impõem, seja na língua ou nos corpos, ou ao menos que a escrita poderia ser um território de emergência dessas diferenças.

Mano de obra vem dar visibilidade àquilo que o neoliberalismo pretendeu tornar invisível, vêm reivindicar uma outra partilha do espaço e do tempo, vêm perturbar o consenso com a inscrição de uma parcela dos sem-parcela, para usar outra expressão de Rancière, em *O desentendimento*. Mais do que nunca na obra da escritora chilena, trata-se de abordar as desigualdades provocadas por um regime que se quer um modelo para a América Latina. No final de *Mano de obra*, anuncia-se "a próxima forma de organização" dos que carregam a marca da exclusão.

Lemos: "vamos fuder com esses boiolas que olham para nós como se não fôssemos chilenos. É isso, como se não fôssemos chilenos que nem todos os outros filhos da puta" (p. 176). Nada garante que essa organização será melhor do que a existente, já que não se trata aqui de afirmar uma utopia popular, mas de tornar visíveis os excedentes da ordem neoliberal. Aí é onde, me parece, os textos de Eltit encontram sua vocação política: explorar a língua em suas bordas, seja de um menino demente ou de um funcionário de supermercado, atravessando os corpos com essa língua fora da ordem para transfigurar os espaços cotidianos apaziguados pelo consumo em territórios políticos litigiosos.

III.

Passemos agora a Fogwill. "Escrever é pensar", lemos em *Vivir afuera*, romance de 1998. O impulso que move a literatura deste escritor argentino é reflexivo, o mesmo impulso que move o sociólogo, uma vontade de saber, de ir além das capas superficiais da realidade, saber como ela funciona subterraneamente, poder calcular suas rotas e desvios. O realismo obsessivo de Fogwill se define efetivamente por querer chegar ao fundo da realidade, sabendo, porém, da impossibilidade de fazê-lo. "Ninguém naturalmente vê para além de seu olho" (1995b, p. 13), diz o narrador de um de seus contos. Só que a literatura é artifício e por isso Fogwill insiste, por isso seus narradores estão sempre se perdendo em digressões sobre temas tão variados quanto específicos, porque através dessa máscara do saber pode ser que a verdade venha a emergir, embora não como um retrato acabado, mas como partes do todo, todo que nunca chega a se mostrar, todo que convoca incessantemente o escritor e ao mesmo tempo não deixa de escapar.

A Argentina é o enigma que está no centro dessa obsessão, a totalidade desde sempre perdida e irrecuperável. Quando Fogwill nasceu, a Argentina era um exemplo de modernização na América Latina, mas mesmo nessa época já era um enigma porque, embora contasse com níveis elevados de desenvolvimento econômico e social, seu caminho político tinha sido o populismo peronista e não a democracia representativa. Quando ele publica seu primeiro livro, em 1979, o país está submerso numa ditadura que inaugurou, segundo uma expressão dele próprio, "a arte de produzir fatos que são irreversíveis" (1995, p. 29), arte que ganhará novos matizes na década de 90, na era de Menem. A Argentina não será

mais a mesma e o enigma agora será a irreversibilidade de sua decadência. Como solucionar esse enigma? Não há como solucioná-lo, parece afirmar Fogwill, mas apenas colocá-lo como questão, incansavelmente. Esse será seu "trabalho de argentino", como ele diz (FOGWILL, 2002).

Seu romance mais ambicioso nesse sentido é sem dúvida *Vivir afuera*, em que ele pretende dar conta da Argentina dos anos 90, da Argentina menemista, "um momento histórico em que o Estado e sua ordem simbólica se mostram esvaziados [...] e atravessados por uma corrupção tão cotidiana como funcional" (GIORGI, 2004, p. 176). No início do romance, estamos num carro com Wolff e alguns de seus ex-colegas do Liceu, voltando para Buenos Aires depois de um encontro de ex-alunos. Lemos: "A um passo da estrada, Susi fuma. Pita com força o Jockey Suave que encontrou num bolso alto de sua jaqueta jeans, apostando em que o calor da brasa esquentará suas mãos, a boca, o peito e até o próprio ar da casinha" (p. 17). À margem da história de Wolff, Susi fuma esperando por seus amigos, Pichi e Mariana. Pichi é um ex-combatente das Malvinas; Mariana, uma prostituta soropositiva que vai ter um caso com Wolff, um jornalista que já foi do exército, envolvido com tráfico de armas. Não se trata apenas de histórias que se entrecruzam, mas da possibilidade de que todos esses espaços sejam um mesmo espaço, sem um centro preciso, em que circulem as drogas, os negócios, o dinheiro, as doenças, as teorias, numa economia eficiente e ao mesmo tempo igualmente perversa para todos os personagens.

Quem vive fora?, pergunta o romance. Quem pode ficar fora dessas redes de poder? Como assinala Gabriel Giorgi, o romance mostra que no mapa urbano contemporâneo "os marginais e os integrados, os 'ilegais' e os 'legais' se misturam e intercambiam posições" (p. 176). Ainda assim, há uma margem que não se indefine completamente na narrativa, há uma fronteira de exclusão à qual pertencem Pichi, Susi e Mariana; há Buenos Aires, a capital, com seus cafés e sua pequena burguesia, e há Varela, o subúrbio que fala outra língua e tem outros códigos. Esses excluídos desejam se integrar e acabam se integrando, através do tráfico e da prostituição. Eles vivem fora, mas vivem dentro também. Nesse circuito aparentemente indiferenciado, as marcas se fixam na língua: é na língua que Fogwill recupera certas diferenças e certas marcas da exclusão, é nela que se afirmam certos abismos e se identificam os intrusos. Há inúmeros exemplos no romance do peso das palavras, da diferença no uso que uns e outros fazem delas. "Traduzo para você porque você é de Varela" (p. 260), diz Wolff a Mariana.

Fogwill, conta a lenda, escrevia os horóscopos que acompanhavam os chicletes Bazooka. Algo dessa voz do futuro se reproduz no caráter antecipatório de sua literatura. Afinal, não encontramos no título desse livro, publicado quando os efeitos do menemismo apenas começavam a ser avaliados, ecos daqueles gritos de alguns anos depois, "*que se vayan todos*", quando a Argentina se virou sobre si mesma e encontrou seu ponto de conciliação impossível? Em *Vivir afuera*, Fogwill parece buscar, mais obstinadamente do que nunca, um ponto de onde falar desse enigma que a Argentina se tornou, jogando com tempos e espaços diferentes que se tornam um só na ambição de dar conta da Argentina dos anos 90, fazendo uma espécie de condensação da época – AIDS, corrupção, vigilância, prostituição, terrorismo, pobreza – e condensando também passado e presente, a década de 70 e a de 90, relendo uma a partir da outra.

Nada nem ninguém é poupado. Como afirma Horacio González, "Fogwill se lança a inquirir – santo inquisidor mortificante – sobre o que seriam as roldanas escondidas que colocam em movimento as maquinárias caladas da vida. E o que é ainda mais estremecedor, da história nacional recente" (1995, p. 52). É um agonista, provoca González, em constante luta para "colocar em pratos limpos aquilo que as pessoas fingem, aquilo que as pessoas figuram às custas de desviar o que realmente são" (1995, p. 52). Desde os anos 70, Fogwill vem abrindo feridas através de seus contos que, republicados em novas edições, nos lembram da atualidade desse passado. Em *Vivir afuera*, passado e presente se encontram e se confundem ao mesmo tempo que antecipam o abismo com o qual a Argentina se confrontaria no final de 2001.

IV.

Para João Gilberto Noll, pensar este tempo é pensar o espaço, não mais como um simples cenário, mas como força transformadora da subjetividade. Na passagem do século XX para o XXI, qualquer pensamento sobre o espaço é também um pensamento sobre o espaço mundial e mundializado, um pensamento sobre as fronteiras e o apagamento delas, sobre a nação e seus limites, sobre os diversos tipos de deslocamentos, do viajante ao refugiado. "Minha preocupação era falar sobre o brasileiro na condição de estrangeiro e, a partir disso, abordar a mundialização" (NOLL, 2002), afirma Noll a respeito de *Berkeley em Bellagio*, romance de 2002. Num mundo supostamente integrado pela

informação, o escritor se vê como o "estúpido da cidadela global" (NOLL, 2004b, p. 36), alguém para quem as coisas não se revelam com facilidade, que se adapta mal à nova ordem mundial, à circulação acelerada de pessoas, dinheiro e informação, daí sua busca de pontos de contato que o resgatem do alheamento. Colocando-se a si próprio em cena, numa narrativa performática, o escritor faz da ficção um experimento com espaços mundializados pelos quais circula aos trancos e barrancos.

Em *Berkeley em Bellagio*, a viagem se inicia no *campus* de uma universidade americana. Passeando pelos bosques de Berkeley, lemos, "descia-lhe a ilusão de uma orgia intimista e conclusiva que o brindaria transportando-o para fora daquele *campus*, daquele país, do mundo até quem sabe" (p. 12). A inadequação do escritor o faz olhar com desconfiança o impulso humanitário de sua aluna americana, que "queria ajudar na erradicação daquela pobreza em natureza abastada que nem conseguia imaginar direito" (p. 17). O escritor desconfia dessa crença na filantropia, como se "o desenvolvimento dos países pobres dependesse de mutirões de dedicados voluntários desta nação aqui com dois oceanos" (p. 17). Desconfia também da onipotência dessa nação que acredita poder tudo, inclusive salvar o mundo com sua boa vontade, como se se tratasse de um único e indiferenciado território indigente à espera apenas de sua caridade paternalista e homogeneizadora.

A inadequação se acentua em Bellagio, diante do descompasso entre o que ele esperava encontrar num vilarejo do interior da Itália, cuja imagem herdou do cinema italiano clássico, e a multidão de turistas e os caminhões de obra que atravancam as ruas da cidade. Também não consegue se encaixar entre os *scholars* patrocinados pela fundação Rockefeller. Um deles, um equatoriano que trabalha numa gigantesca fundação filantrópica, expõe-lhe o plano para a salvação da América Latina. "A realidade é um jogo", sustenta, um jogo do qual ninguém fica de fora. "Todos devem jogar seu jogo até o fim, ele insistia, essa a razão de estarmos aqui. O aperfeiçoamento das regras do jogo? – ah, a única promessa" (p. 41). Não há ética, ideologia, projetos nacionais, apenas a adaptação a essas regras amorais. Um outro, professor de sociologia em Minneapolis, pretende escrever uma obra chamada *Toward a More Equitable World* e tem também a salvação do mundo na ponta da língua: "acabar com os governos corruptos, desentravar o processo democrático em cada região, pegando a tal, a mitológica oportunidade a todo cidadão, um cidadão que poderia com orgulho se espelhar, ou melhor, se inspirar, perdão, a cada manhã na Democracia Americana" (p. 46).

Se em *Berkeley em Bellagio* o escritor não poupa de sua ironia os intelectuais bem-intencionados, que fazem alarde de seus planos de salvação do mundo, espelhados no governo americano e financiados por ele, *Lorde* mostra o outro lado dessa Pax Americana. "Lá dentro falavam português, iraniano, chinês, vietnamita, inglês, espanhol, italiano, turco. O que vinham empreender naquelas ruas que, à medida que Hackney se aproximava, iam ficando cada vez mais feias, sujas, atribuladas por obras intermináveis? Tinha sérias dúvidas de que vivessem melhor naqueles becos de Londres do que na sua escassez natal" (p. 60). À medida que o personagem vai se abandonando à errância pelas ruas da cidade estrangeira, entre o centro turístico glamoroso e o subúrbio abandonado, longe da proteção do inglês que supostamente deveria zelar por seu bem-estar enquanto estivesse longe de casa, a narrativa vai sendo tomada por um tom paranóico. "Qual o interesse de um militar inglês em me ter na Inglaterra? Que serviço eu poderia prestar às armas ou às relações armadas entre os dois países?" (p. 63), ele se pergunta. De repente, de um escritor contratado para uma missão mais ou menos indefinida, ele se torna um prisioneiro, um "escravo de uma maquinação secreta" (p. 68), arrastado por alucinações alimentadas pela nova paranóia global.

Um homem negro, encontrado por acaso numa viela de Hackney, lhe fala dos "poderios militares se digladiando com as forças do terror" (p. 69). Mas não é bem o assunto que atrai o narrador e sim "o seu timbre abaritonado, raro de escutar. Não era toda noite que conseguíamos ter ao pé do ouvido uma voz que não precisava cantar para que ouvíssemos inteira a sua canção" (p. 69-70). Nesse mundo globalizado, o que interessa a Noll não é tanto fazer uma crítica de seus efeitos perversos, mas insistir numa inadequação que é uma forma diferente de estar no mundo e, quem sabe, de estar com o outro. Como em *Berkeley em Bellagio*, em que ele ouve o discurso doutrinário do equatoriano enquanto se pergunta por que "havia tanta coisa a descascar até que pudéssemos estar aquém da gente, nos transformarmos em ninguém ou quase, quase nada, e só então, sem nome nem espécie, podermos nos beijar na boca" (p. 44), a voz do homem negro indica uma forma alternativa de comunicação que não a do sentido. Para uma comunicação desse tipo aponta também a última cena de *Berkeley em Bellagio*, quando o escritor leva Sarita, a filha de seu amante, a um campo de refugiados em Porto Alegre, em busca talvez do que ele não encontrara em suas viagens, como ele diz, uma "noção antiquada de uma comunidade" (p. 22). Lemos no final do romance:

> Sarita disse oh, assim mesmo oh, como se ainda não soubesse falar, virgem de semântica. É que ela descobria naturalmente como ensinar uma língua para um ser estrangeiro – isso não se aprende, é puro dom, assim oh, OH!, como se estalasse o primeiro sentido da espécie, o espanto!, espanto diante do outro com o meu corpo, que podia estar aqui onde eu estou, e eu naquele espaço preciso que ela ocupa agora, oh!, é mais que espanto, ou menos, melhor, bem menos: designa a calma tentação que faz Sarita tirar do bolso um botão perdido, talvez de sua própria roupa, um grande botão vermelho cor de sangue, parecia até envernizado, brilhava de vermelho, o sol caía – um homem ajoelhava, curvando-se, todo voltado para a direção de sua Meca, outros o seguiam, ouvia-se um cântico serpenteado ao infinito, Sarita passava o botão vermelho para a mão da outra menina, que olhou pra mim não bem com um sorriso, mas olhou parecendo suspirar pacificada... (p. 105-106)

Para retomar os termos de Rancière e concluir estas notas, talvez a narrativa de Noll pudesse ser associada à virada ética da estética, mas, por outro lado, as comunidades que ela coloca em cena são sempre incômodas, inadequadas, indesejadas e, nesse sentido, não se encaixam na expressão conciliatória de uma arte que se define pela tarefa de dar ao homem um lugar no mundo, apostando, isso sim, numa comunidade fora da nova ordem mundial, que pretende unir através da guerra permanente ou dos laços humanitários. Do mesmo modo, me parece, a escrita de Eltit e de Fogwill oferecem algumas resistências ao impulso reiterativo e restaurativo da estética contemporânea. Num Chile satisfeito consigo mesmo, Eltit não hesita em denunciar os excedentes de um processo de democratização fundado no apagamento do passado. Já Fogwill, embarcando no clima que domina a Argentina na década de 90 (essa nação que sobrevive cinicamente graças a seu próprio desmantelamento), irá criar um foco de resistência nesse marasmo cínico. Com sua insolência kúnica, para usar uma expressão de Peter Sloterdijk, irá criar uma distância crítica quando ela parece impossível.

Referências

ELTIT, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1994.

ELTIT, Diamela. *Emergencias:* escritos sobre literatura, arte y política. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 2000.

ELTIT, Diamela. *Mano de obra*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2002.

ELTIT, Diamela. Los bordes de la letra. *Revista Casa de las Américas*, p.108-112, jan.-mar. 2003.

FOGWILL, Rodolfo Enrique. Entrevista. *El ojo mocho*, p. 7-44, 1995.

FOGWILL, Rodolfo Enrique. (1985). *Pájaros de la cabeza*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995b.

FOGWILL, Rodolfo Enrique. *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

FOGWILL, Rodolfo Enrique. Si hay algo que te puede salvar es el amor. Entrevista com Félix Romeo. Disponível em: <http://www.elortiba.org/fogw.html>, 2002. Acesso em: 22 mar. 2006.

GONZÁLEZ, Horacio. La pregunta del agonista. *El ojo mocho*, p.52-54, 1995.

GIORGI, Gabriel. Zona de excepción: *Vivir afuera*, de Fogwill. In: *Sueños de exterminio*: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. p.173-185.

NOLL, João Gilberto. Entrevista. Com Cristina Zaccaria. *Revista Cultura-e, Banco do Brasil*, nov. 2002. Disponível em: http://joaogilbertonoll.com.br/entrevista.html.

NOLL, João Gilberto. (2002). *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: W11, 2004.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: W11, 2004b.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l´esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos:* cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

Gender as performance in *Villette*

Patricia Carvalho Rocha
Faculdade Cenecista de Sete Lagoas

Three out of four novels published by Charlotte Brontë (1816-1855) tend to have as their inevitable fate to be overshadowed by the most famous and influential of them, namely *Jane Eyre* (1847). Scholars and critics have succumbed to the tendency to approach the other novels from the perspective offered by it, claiming the other novels to be highly fragmented and inconsistent. According to this perspective, one can say the *Jane Eyre* remains as the best-seller in Brontë's career, while the others are the flops. However, as I see it, all Brontë's novels are powerful narratives to the extent they offer us a broader perspective of how the ideology of the feminine in Victorian times was seen, questioned and critized by Brontë herself. Indeed, through such a traditional perspective as offered by the critics, it is at least difficult to read *The Professor* (written in 1846 and published in 1857), *Shirley* (1849) and *Villette* (1853) to their true light. However, by applying a different approach to them, one can read them as narratives which present a line of progression in terms of the discussion related to the issues of femininity in Victorian fiction.

Brontë has often been portrayed to us as a novelist of the private life, concerned with the life and experience of the individual heroines, seeking to articulate the realm of emotional excitement with the world of duties, responsibilities and social constraints. To some Victorian critics, such as George Henry Lewes, cited by Hoeveler and Jadwin, *Jane Eyre* can be considered the perfect novel to embody this clash between two different aspects of life. Lewes claims and praises Currer Bell[1]'s "perception of character, and power of delineating it, picturesqueness, passion and knowledge of life" (1997, p. 116). Jane Eyre was taught how to behave as a lady, a perfect governess, but she also fights with her own hidden ghosts in order to break with some traits of the unfair female reality she has to face. In other words, *Jane Eyre* may be seen as an attempt to

[1] *Currer Bell* was Charlotte Brontë´s pseudonym under which her early works, such as *Juvenilia* and *Jane Eyre*, were originally published.

promote a rebellious feminism, a psychological lonely struggle for the female protagonist in the sense that she questions traditional stereotypes, values and positions.

The questioning of the traditional and stereotyped manipulation of gendered roles discussed in many literary pieces of the period may be said to reflect the very own ideology of the Victorian times, which I see as paradoxical to the extent we are usually offered a biased view of it as highly moralistic and puritanical through literary works, although we can infer it to be not so subject to such a clear-cut division in terms of what is right and what is wrong. Pre-conceived ideas about gendered roles, specially in relation to the feminine, not only seem to restrict women's full social insertion, but also implies a division within the very own ideology of the feminine in terms of its symbolic images: *the angel in the house* and *the monster in the house*.

These images, derived from Coverty Patmore's poem "The Angel in the House" (1885) are appropriated by Virginia Woolf in her discussion of the strong need to get rid of such idealized images in order to guarantee women's fulfillment and social insertion (1942, p. 236-238), and later on by Gilbert e Gubar in their influential *The Madwoman in the Attic* (1984) whose title evokes Bertha Mason, representative of the non-ideal woman in *Jane Eyre.* In it, Gilbert e Gubar go a step further in the discussion proposed by Wolf trying to elucidate the role of such conflicting feminine images in the characterization of women's role in the end of the nineteenth century as seen through literature.

Brontë can be said to be one of the authors concerned with discussion of how the feminine is seen in society, and how its ideal characterization is defined, molded, constrained and reinforced in society through literature. In all her literary pieces she can be said to have presented such discussion in a new way in the sense that the ideologies of the feminine are not only presented, but above all subject to questioning. Instead of solely focusing on the stereotypical female character, therefore reinforcing what society tended to see as ideal, Brontë also calls attention to those whose portrayal seem to go against the ideology of the period. This way, Brontë not only goes against the literary tradition of her time but also enables the reader to question the parallelism between sex and gender as seen in the XIX century from within.

As I see it, the feeling of displacement brought by the focus on both the ideal and non-ideal in terms of the Victorian ideologies of

the feminine and the masculine could be viewed as a rethinking of the phallogocentric binary structure, which tends to value the first term of binary oppositions (always in close relation to man, power) over the second one (the feminine sphere). If it seems commonly accepted to oppose male/female, good/evil, active/passive, language/silence, Brontë problematizes these stereotypical standards of judgment in all her works. This way, I believe Jane can only be read to her fullest if taken together with Bertha in *Jane Eyre*, being the same argument valid in *Shirley*, *Villette* and *The Professor*. In other words, I believe that in all these novels there are characters which can be seen as doubles, as counterparts whose apparently conflicting and contradictory portrayals actually place them close together and enable the contemporary reader to have a broader view of the double-standard morality intrinsic to the very ideologies of the XIX century in terms of sex, gender and identity.

It is undeniable that one the most emblematic issues in *Villette* is the treatment dispensed to the notion of gender. Embodying characteristics which are disruptive of the patriarchal *status quo* according to Victorian parameters, the protagonists of this novel recall a questioning of the treatment dispensed to gender, traditionally seen as directly related to biological sexual differences. The central question posed by their depiction seems to be: isn't it possible to be "flexible" in terms of sexuality and gender? Or do we have to conform to time-bound fixed gender roles and sexualities?

A central element in this reading of Brontë's novel is based upon Judith Butler's view of gender as a performative act. As she discuss it in *Gender Trouble* (1992), gender is not fixed, immutable, determined *a priori* and free of constraints. On the other hand, gender is variable and subject to a series of constraints and demands resulting from a conscious manipulation of sexual codes and stereotypes (1992, p. 10). Central in her argument it the notion of *drag*, seen as the possibility of dressing up as a member of the opposite biological sex in order to mimic its traditional characteristics, either to reinforce or to subvert them, in a process which clearly blurs the distinction between masculinity and femininity (1992, p. 137-138). This way, by deliberately manipulating sexual codes and stereotypes traditionally paired with either the feminine or the masculine, the drag calls for a questioning of the very structure which dictates the boundaries of what is seen as normal in terms of gender and its enactments.

Although Butler is not contemporary of Brontë, her theory enables one to better understand something Brontë may have hinted to when her novels were published, and which ended up going against the line of thought of the period. Only through this broadening of perspective, and by approaching all the novels on what they have to offer in terms of the discussion of how both the ideologies of the feminine worked in Victorian times, can one have an illuminating account of the Brontë's literary career, which constitute a larger and interesting enough corpus of analyses about the condition of women during Victorian times. This broadening of perspective can offer us an account of the traditional feeling of displacement and failure experienced by women throughout history and literature, since only an awareness of the contradictory nature of subjectivity and gender construction can introduce the possibility of political choice between modes of femininity in different situations, and between the discourses in which these modes of femininity have their meaning.

Regarding Judith Butler, her central argument developed throughout *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* is directed towards a questioning of the determination a priori of someone's gender and sexual roles, denying them any possible influence of external factors. For her, gender is a performance; "it's what you do at particular times, rather than a universal who you are" (1992, p. 25).

After giving an overview of Freud and Lacan, Butler seeks to destabilize the previous paradigm of femininity and gender, presenting the idea that fragmentation, discontinuity, and different gender enactments are relevant and essential to deconstruct the false sense of legitimacy which regulates phallogocentric western discourse about women. She is concerned with a break of ontological discourses, quests and categories, breaking apart the grand narrative offered by psychoanalyses, especially by Freud, regarding women's subjugation. Consequently, there is a need for a new way of looking at gender: "when the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice" (1992, p. 325-36).

As mentioned before, the key word in Butler's studies is the metaphor of the woman as a *drag*, that being who dresses up like a person of the opposite sex for the fulfillment of certain goals and wishes. By dressing up as a member of the opposite sex, drag artists are subverting ideas of gender norms, challenging the "constitutive categories that seek

to keep gender in its place by posturing as the foundational illusions of identity" (1992, p. 148). Such a metaphor was stated by Butler when problematizing Freud's concept of gender as a category of essence, stating in opposition that gender does not only arise through social interaction, but is rather a performance, a manipulation of codes and stereotypes, a putting on of different masks, so that the monolithic notion of gender as an unchanged and biologically pre-determined feature of human beings falls apart (1992, p. 331-6).

To a certain extent we can relate this concept of gender as a form of drag to another one developed by Anne Brooks, whose notion of woman as a *masquerade* goes back to the same starting point: representation. In *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms* she sees the idea of the feminine as being intrinsically determined by discourse and behavior in a problematic enactment of representation. Since women lack the penis and therefore power (going back to Freud and Lacan), this apparent lack has to be compensated by a very powerful style or discourse (1992, p. 167-8), which, in the case of *Shirley* may justify Shirley Keeldar´s title of squire and powerful depiction as somehow masculine, and in *Villette* by its highly open discourse on sexual inequalities.

Therefore, what seems to be required for a reading of Brontë's novels is not the endorsement of old phallogocentric structures, but the opposite. Without the dichotomy of male/female, self/other, good/evil, all other dichotomies start to fall apart, becoming a deconstructive force to erase the slashes, or at least to diminish the power of most structuring binary oppositions. As a result, a new space is open, in which fragmentation (one of the fundamental characteristics of *Shirley* and *Villette*) and potential plural sexualities or gender enactment multiplies difference instead of repressing it. Brontë propels us towards this reversal of paradigms and readings by elaborating her novels in such a way that we are confronted by the several possibilities of understanding of sex and gender step by step.

This idea of intermingling features and traits traditionally dissociated receives a stronger emphasis in Brontë's last novel, *Villette.* In it, the trajectory of Lucy Snow, another orphan living on the margins, is presented as a background for the discussion of how pre-conceived notions and stereotypes shape our understanding of the world. In *Villette* sex and gender are seen as representational and performative, being it

possible for one to play with the different possibilities of understanding and enactment of how sexuality works in society. In Hoeveler and Jadwin's words "stereotypically masculine costumes allow Lucy to express the "masculine" aspects of her identity" (1997, p. 122).

It is quite intriguing that since the very beginning the narrator, Lucy herself, only refers to herself saying her own name as in "I, Lucy Snow…" as if she needed to either reinforce her status or to remind the reader that could have been a mask applied by her in order to call attention to something quite specific. Indeed, it is as if whenever she does it in the narrative she is about to present us something related to the dichotomy of the feminine, and if it proves itself right, I dare say her own discourse is embedded in performance to the extent it resembles a play in which she is to play a woman against the traditional roles in opposition to the roles-models to be followed embodied by her counterpart, namely Paulina.

Indeed, this could even justify Lucy's solely interest, at least in the beginning of the novel, to reinforce Paulina's image as fully adherent to the ideal: she was passive, delicate, and always eager to please her man, namely Graham, even if he didn't care for her. Lucy, on the other hand, can be said not to be traditional heroine to the extent she was much more concerned about something else, i.e., her own welfare and fulfillment rather than with the frivolities so common among girls at that time.

To a certain extent, Lucy can be said to be an outsider who deals with the contradictions and efforts to fit in, even though she is quite resolute not to give her own beliefs and expectations in just in order to be seen and taken as a good representative of the ideal of femininity, and therefore be able to settle down through marriage. Lucy's eyes are sharp enough to realize how ambiguous women stereotypical images were, and to call attention to them throughout the narrative, being quite common to have her addressing famous works of art and female characters from traditional plays in order to break with the readers' expectations.

This is a process in the narrative in the sense we are slowly coming to realizing Lucy longs for a fuller understanding of how society comes to terms with women, especially with those who either choose or are to choose to enact something else rather than being the resolute submissive one. In chapter 14, for instance, she takes part in a school-play and gets the leading role, even though she feels there are no adequate roles for her. She ends up playing an empty-headed fop who flirts to gain the hand of the fair coquette, but the most intriguing thing is that while

playing the masculine role she calls the audience's attention to how society constructs the ideal of masculinity and femininity by refusing to dress herself like a man onstage. On the other hand, she carefully chooses to wear certain items that signify her male character, so that whenever the audience looked at her they would see a woman dressed half as a man half as a woman trying to behave as a traditional representative of the masculine world. The funniest of it all is that she succeeds after all, convincing everybody she was able to play her masculine role flop less, engaging in a transvestite parody of symbols of masculine authority.

Lucy obviously does not conform to the social stereotypes provided by her culture to define and circumscribe her life. Therefore, as Gilbert and Gubar pointed out in *The Madwoman* in *the Attic*, Lucy as the narrative voice "finds herself using and abusing – presenting and undercutting – images and stories of male devising, even as she omits or elides what has been deemed unsuitable, improper or aberrant in her own experience" (1984, p. 419). She cannot be contained by the roles, neither can she get rid of them, since she realizes everybody, man include, do represent aspects of themselves while in society, even if these representations vary according to the audience, the expectations and the goals.

A good example of this is presented in chapter 19, entitled "The Cleopatra". Taken by Graham to the museum, Lucy is amazed by the lounging self-importance of the painted heroine of stage. The huge queen looks as absurdly inflated as the manner of her presentation: the huge canvas demands the audience to sit before it and to render it their awe. Lucy, however, cannot help seeing it as another example of how art and society mistreat women, reducing them to bloodless, brainless nonentities, or even as ghosts for they have nothing whatsoever to do with the kind of reality Lucy and women around her were used to facing. When criticizing "The Cleopatra" and also "La vie d'une jeunne" Lucy ends up attacking the ridiculous roles men assign women, and at the same time she hints to the readers that her imagination is touched neither by the painting at the museum nor by performances in the school-play to the extent she resents the manipulation she associates with their magic.

Indeed, after leaving the museum she is taken to a performance by actress Vashti who is abhorred by proper society due to her intense sense of representation on stage: she stands locked in struggle, rigid in resistance, as if she was to defy the fate of the character she is to play,

in the same way Lucy is to defy the roles ascribed to her. Named after Queen Vashti of the *Book of Esther*, the character in *Villette* subverts the expectations by acting eager to solace her lord in opposition to her role-model who seems made for male pleasure. In *Villette*, Vashti refuses to be treated as an object, and consciously rejects art that dehumanizes its subject or its audience, putting on a performance so inflammatory that subverts the social order and ends up shocking the audience to the extreme of deeming the actress as abhorrent and disgusting in her task. In other words, it is as if Vashti uses her art to represent herself: an uncontainable woman, and the effect of it all is of emphasizing that her performance was a choice to go against patriarchal aesthetics in such an intense way, that Lucy ends up withholding the 'real" name of the actress and calling her, instead, just Vashti.

What matters in *Villette,* then, is its attempt to abandon essentialist notions about identity, gender and sexuality, and to get rid of monolithical and one-dimensional explanations and justifications for the subjugation of women. Through its character portrayal and discussion, once again Brontë claims in *Villette* that we should not take established meanings, stereotypes, concepts and notions for granted. It is possible to demonstrate the intrinsic constructions of long established notions and stereotypes, as well as their constraints, their contingencies, for stereotypes, concepts and notions are susceptible to pressures for change and even denial. Moreover, what Brontë hints here, is that there could be a new paradigm for women to assert themselves in the world, in which they would know how to operate in a pluralistic mode, accepting fragmentation and multiplicity as crucial elements.

Butler's connection to Brontë's novels is justified due to her call for this new paradigm for women's studies, especially because more traditional theories and approaches might not be able to cope with the issues brought by Brontë in her novels. Otherwise, characters such as Shirley, Caroline, Bertha, Lucy and even William could be taken for granted or even read as inconsistently constructed characters, undermining the power of the narratives as political tools for questioning the ideology of the feminine prevailing in Victorian times. Therefore, only through the use of innovative approaches to the issues of gender, sexuality, identity and power can *The Professor*, *Jane Eyre*, *Shirley* and *Villette* start acquiring strength as a unique and valuable historical corpus about women's roles in the 19th century.

Referências

ALLOT, Miriam (Ed.). *The Brontës:* The Critical Heritage. London: Routledge and Kegan Paul, 1974.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction:* A Political History of the Novel. New York: Oxford, 1987.

AUERBACH, Nina. *The Woman and the Demon:* The Life of a Victorian Myth. Cambridge: Harvard, 1982.

BENSON, E.F. *Charlotte Brontë.* London: Longman, 1932.

BIAL, Terry (Ed.). *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2003.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. New Jersey: Barnes & Noble, 1993.

BRONTË, Charlotte. *Shirley.* London: Penguin, 1994.

BRONTË, Charlotte. *Villette*. London: Penguin, 1994.

BRONTË, Charlotte. *The Professor*. London: Penguin, 1989.

BROOKS, Anne. *Postfeminisms:* Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms. London: Routledge, 1992.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble:* Feminism and the Subversion of Identity. London: Routledge, 1992.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter:* on the Discursive Limits of Sex. London: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. Gender as Performance: Interview with Peter Osborne and Lynne Segal. *Radical Philosophy,* London, v. 67, p. 45-54, 1994.

BUTLER, Judith. Imitation and Gender Insubordination. In: TYSON, Lois (Ed.). *Critical Theory Today:* A User- Friendly Guide. New York: Routledge, 1998. p. 307-20.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution. In: BIAL, Terry (Ed.). *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2003. p. 154-166.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero:* feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BYATT, A.S., SODRE, Ignês. *Imaginando personagens:* seis conversas sobre escritoras. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CALDER, Jenni. *Women and Marriage in Victorian Fiction*. London: Thames and Hudson, 1976.

EWBANK, Inga-Stina. *Their Proper Sphere:* A Study of the Brontë Sisters as Early Victorian Novelists. London: Edward Arnold, 1965.

FEE, Elizabeth. Nineenth-Century Craniology: The Study of the Female Skull. *Bulletin of the History of Medicine*. New York, v. 53, p. 415-433, 1979.

FOSTER, Sheila. *Victorian Women´s Fiction:* Marriage, Freedom and the Individual. New Jersey: Barnes &Noble,1985.

FRASER, Rebecca. *The Brontës:* Charlotte Brontë and Her Family. New York: Crown, 1988.

GASKELL, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë*. New York: Penguin, 1975.

GATES, Barbara Timm (Ed.). *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G.K. Hall, 1990.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1984.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan (Eds.). *The Norton Anthology of Literature by Women:* the Tradition in English. New York: Norton, 1985.

GREGOR, Ian (Ed.). *The Brontës*: A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1970.

HOEVELER, Diane Lond, JADWIN, Lisa. *Charlotte Brontë.* New York: Twayne, 1997.

HOSBAWN, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

KUCICH, John. *Repression in Victorian Fiction:* Charlotte Brontë, George Eliot, and Charles Dickens. Berkeley: University of California Press, 1988.

MAYNARD, John. *Charlotte Brontë and Sexuality.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

MEYER, Susan. *Imperialism at Home:* Race and Victorian Women's Fiction. London: Cornell University Press, 1996.

NEAD, Lynda. *Myths of Sexuality:* Representations of Women in Victorian Britain. Cambridge: Basil Blackwell, 1988.

PATMORE, Coventry. *The Angel in the House*. London: George Bell & Son, 1885.

POLLARD, Arthur (Ed.). *The Victorians*. London: Penguin, 1993.

POOVEY, Mary. *Uneven Developments:* The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

SALIH, Sara. *Judith Butler*. New York: Routledge, 2002.

SALIH, Sara, (Ed.). *The Judith Butler Reader*. Oxford: Blackwell, 2004.

SHUTTLEWORTH, Sally. *Charlotte Brontë and Victorian Pyschology.* London: Cambridge, 1996.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. New York: Dover, 1996.

WOOLF, Virginia. Professions for Women. In: ____. *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt, Brace, 1942. p. 236-238.

WOOLF, Virginia. *A Room of One´s Own*. Harmondsworth: Penguin, 1945.

Moscas, rãs e outros bichos: uma reescritura das pragas do Egito

Paulo Roberto Barreto Caetano
UFMG

Em "As pragas", conto de Moacyr Scliar presente no livro *A orelha de Van Gogh*, há um rico diálogo com o texto bíblico. Mais especificamente com o episódio em que Deus, devido à desobediência do Faraó do Egito em não libertar os judeus, lança dez pragas sobre os egípcios.

Na história contada pelo escritor gaúcho – assim como em Êxodos – o sangue é o primeiro elemento a aparecer: o rio. Este, como se fosse um ser vivo, é ferido, sendo esse o possível fato desencadeador da mudança de água para sangue. No conto, o rio pode representar a tranqüilidade de uma rotina sem maiores sobressaltos:

> Nossa vida era regulada por um ciclo aparentemente eterno e imutável. Periodicamente subiam as águas do grande rio, inundando os campos e chegando quase até a nossa casa; depois baixavam, deixando sobre a terra o fértil limo. (SCLIAR, 1989, p. 11).

Essa cena inicial que carrega em si a idéia da vida como repetição é o único momento em que há a predominância de uma atmosfera de calmaria. No restante da narrativa um clima de tensão instaura-se sobre os personagens em função das pragas que ali assolam. O desconforto gerado pela transformação da água do rio em sangue provoca um horror nos personagens devido ao que Noël Carroll chamou de metonímia de coisas perceptivelmente repugnantes.[1] Além de conotativamente poder significar família, sangue associa-se à morte. Desse modo o pavor além se dar por algo concreto – o rio -, ele se dá também no campo psicológico, devido à cor do rio, como afirma se Carroll:

[1] CARROLL, 1999, p. 73.

> Evidentemente, se um monstro for psicologicamente ameaçador, mas não fisicamente ameaçador – isto é, se for para nossa mente, na para o nosso corpo – ele vai continuar valendo como uma criatura de horror se inspirar repulsa. (CARROLL, 1999, p. 64).

Por meio dessa citação e do conto "As pragas" pode-se conceber o mecanismo em que consiste o horror. Apesar da impactante mudança no aspecto do rio, não há um motivo real – a não ser que o acontecimento seja encarado como presságio de outras pragas – para que o pavor tome conta da família do narrador. Isso porque a transformação limita-se à cor do rio, diferentemente do que acontece no 7º capítulo de Êxodo, na Bíblia. Na história bíblica é mencionada a morte dos peixes: "De sorte que os peixes que estavam no rio morreram, o rio cheirou mal, e os egípcios não podiam beber a água do rio; e houve sangue por toda a terra do Egito". (Êxodo 7. 21). Tal menção não existe no conto, ficando o horror a cargo do impacto psicológico em decorrência da mudança de aspecto das águas. Entretanto, o escritor, no entanto, também conta com esse repertório de imagens oriundas do texto bíblico.

Outra diferença da ficção do escritor gaúcho em relação à história contada no Êxodo é o fato de a família do narrador-personagem desconhecer a causa da opressão; já no episódio bíblico, Arão e Moisés são porta-vozes de Deus que comunicam a todo o momento ao Faraó a causa da opressão: o ato de subjugar os judeus aos egípcios.

Um mar de rãs sobre a terra foi a segunda praga a assolar a humilde morada do narrador. Apesar do incômodo gerado pela grande quantidade de batráquios, o narrador parece não perder o humor: um dos animais fora adotado pelo seu irmão mais novo e o primogênito sugeriu que se tirasse proveito da situação, comendo os animais. Quanto à enorme quantidade de rãs – elas cobriam a terra -, pode-se dizer que tal abundância aponta para uma das características da monstruosidade descrita por Luiz Nazário em *Da natureza dos monstros*: a indestrutibilidade[2]. Isso porque o grande número de rãs sugere que seja impossível acabar com elas, ficando a família à mercê desses animais.

Outro ponto a se destacar nessa praga é a escolha do animal a ser espalhado. Faz parte do senso comum a repugnância para com animais como sapos e rãs. Tal ojeriza pode se dar graças a um receio em relação

[2] NAZARIO, 1998, p. 15

ao veneno do anuro e, também, devido ao aspecto de sua pele verrugosa e nua. Segundo Carroll,

> No contexto da narrativa de horror, os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas (...) ou vem de lugares lamacentos ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Os personagens os vêem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa. (CARROLL, 1999, p. 39).

Paradoxalmente, no conto de Moacyr Scliar, não existe essa aversão, corroborando assim para a idéia de que o monstro se constrói pelo olhar daquele que o rotula como tal. Assim como no livro de Jó, o Beemote – uma versão aumentada do hipopótamo – que é visto meramente como um grande animal aos olhos de Deus (e não um animal monstruosamente grande), no entanto, é tido por Ele como uma obra-prima e assim, não desperta horror em outrem; assim como as rãs no conto de Scliar parecem não despertar repulsa nos personagens. corroborando para idéia de que haja alguém que rotule o monstro como tal para este ser assim concebido. No entanto, a quantidade de rãs é o que delineia uma possível monstruosidade. Desse modo, o processo de "monstrificação" de um ser é prenhe de intenções daquele que o rotula. Sobre isso, Jacques Derrida, em *Mal de arquivo* escreveu: "O sentido arquivável se deixa também, de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante" (DERRIDA, 2001, p. 31). Ou seja, o processo de classificação é algo idiossincrático e, por conseguinte, revela características daquele que pratica a categorização.

Com relação às pestes, no livro de Êxodo são mencionadas 10 pragas, enquanto que na ficção de Scliar aparecem oito. Uma das supressões diz respeito aos piolhos. Estes, na Bíblia, surgem após Arão ferir o pó da terra que produz milhares de piolhos que atacam os homens e o gado. Outra opressão também é feita através de nuvem de insetos que pousa sobre a família do narrador de "As pragas". Mesmo sem machucar outrem, a moscaria impede a continuidade de um viver normal: "não podíamos trabalhar, não podíamos dormir; os mosquitos não nos davam tréguas. (...) Sem nos picar, mas atormentando-nos tanto quanto os mosquitos." (SCLIAR, 1989, p. 17, 18). Essas pragas, o tumor no braço no patriarca da família, a peste que acomete e mata o gado associados ao desconhecimento da causa de todo esse mal, podem

configurar-se, assim, numa possível alusão às opressões a que os judeus foram submetidos sob o julgo de Faraó. No texto de Scliar, é possível perceber como opressões em série desencadeiam uma confusão mental e tornam o homem mais frágil:

> Certa manhã, uma das vacas apareceu morta. Desta vez minha mãe perdeu a paciência; pôs-se a gritar, acusando o marido de ter provocado a morte do animal (...) Nosso pai não disse nada. Mirava fixo o próprio braço, ali onde aparecia o primeiro dos tumores. Haveria uma vinculação entre o olhar e o tumor? (SCLIAR, 1989, p. 17, 18)

A interrogação que fecha a citação acima dimensiona o quanto as pragas atordoaram a família: em primeiro ela aponta para ignorância humana acerca do que lhe acomete, se os acontecimentos se dão por conseqüência das ações ou por uma aleatoriedade do desenrolar da vida. Em segundo lugar, por meio de um discurso indireto livre o narrador estabelece uma tensão: a quem conferir essa pergunta: ao pai ou ao narrador? Tal duplicidade sugere a extensão da angústia em que os personagens estão mergulhados e, desse modo, revela, por meio do não-dito, a complexidade do personagem e o sentimento que lhe perpassa: "Os pensamentos e sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e pelo discurso fragmentário" (AUERBACH, 2002, p. 9). Auerbach, no contexto dessa citação trata do episódio em que Deus solicita a Abraão que sacrifique seu filho, Isaac. Enquanto pai e filho caminham para o sacrifício o que predomina é um pesado silêncio. Tal mudez pode revelar não só no episódio bíblico (de Abraão) e na narrativa de Scliar, uma angústia, mas também a construção de um personagem denso, repleto de abismos interiores:

> Em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os autores judeus[3] conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito das mesmas. (AUERBACH, 2002, p. 10).

[3] Nesse trecho, Auerbach, ao usar o termo "escritores judeus" se refere àqueles que escreveram o velho testamento, fazendo uma comparação com os poemas homéricos no que diz respeito à construção dos personagens. Não se trata, pois, de uma exaltação dos autores judeus, e sim de um modo como a história é desenvolvida.

Essa metáfora da sobreposição das camadas pode ser percebida nas oscilações dos sentimentos que tomam conta dos personagens no conto. Pode-se perceber uma gradação: o que era, inicialmente, brincadeira com sapos e levantamento de hipóteses "científicas" sobre o aumento do número de certos animais, passa a ser motivo de aflição para a família. Tormento esse que vem ora em forma de silêncio, ora em forma de vociferação e desespero.

O ápice do desespero vem com a última praga: a morte dos primogênitos. Após mostrar-se incapaz de chefiar a família, o pai, (que comia os gafanhotos e pedia aos demais que comessem também já que dentro dos insetos estava o trigo que eles haviam plantado) deixa espaço para que o filho mais velho tome o comando da família. E, quando o pai volta a si acaba por discutir pela autoridade perante a família com o filho mais velho e o amaldiçoa. No dia seguinte um mensageiro vem até a casa e anuncia que os primogênitos serão sacrificados. Nesse momento da narrativa é importante fazer um questionamento da ordem da cosmovisão. Assim como em *Édipo Rei*, de Sófocles, questiona-se se o incesto e o parricídio feriram Édipo sem que ele saiba, em "As pragas" o anúncio da última peste logo após a briga entre pai e filho parece sugerir que o pai tem culpa pela morte do filho. Nessa perspectiva, o destino move o mundo (ficando o homem totalmente à sua mercê), diferentemente da perspectiva ocidental e contemporânea em que é o desejo que move o homem. Aliás, o filho mais velho tem – assim como Édipo - uma personalidade forte, um caráter desmedido: a *Hybris*, que pode ser vista na energia que ele emprega ao amparar a família no momento de ausência do pai e na briga com o mesmo pela liderança no grupo.

Por fim, assim como em Êxodo, em que não há uma definição clara de tempo e espaço, o conto de Scliar expõe uma narrativa que prima por sua temática, como afirma Auerbach ao comparar os poemas Homéricos com o texto bíblico:

> De um lado [na *Odisséia*], fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente. (...) Do outro lado [na Bíblia], só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. (...) Tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação. (AUERBACH, 2002, p. 9).

Ou seja, tendo como base o tema da narrativa, o texto de Moacyr Scliar fornece num rico diálogo com a Bíblia e com a tradição helenista. Um texto em que sutilmente se discute a alienação reiterada do homem frente ao seu futuro e a opressão a que todos estão sujeitos devido à atemporal prática que o homem faz: a separação entre o mesmo e do outro, como afirma Foucault.[4]

Referências

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1973.

CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Uma impressão Freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia do saber. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugália, 1966.

AUERBACH, ERICH. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis* São Paulo: Perspectiva, 2002.

NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e ciência, 1998.

SCLIAR, Moacyr. *A orelha de Van Gogh*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

SÓFOCLES. *Edipo Rei*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

[4] FOUCAULT, 1996, p. 3

Kubrick lê Nietzsche: *2001: Uma Odisséia no Espaço*

Pedro Groppo
UFMG

1. Introdução

"2001: Uma Odisséia no Espaço", de Stanley Kubrick, permanence hoje um dos filmes mais instigantes e ricos não só do gênero ficção-científica, mas de todo o cinema. Grande parte deste apelo vem de uma abordagem formal singular, que trata de temas como evolução, tecnologia, vida extraterrestre, inteligência (natural e artificial), e o propósito e o lugar da raça humana frente ao universo – de uma maneira, em grande parte, não-verbal. O conceito do homem como apenas um estágio no desenvolvimento entre macaco e o sobrehomem é central a "Assim Falou Zarathustra", e a utilização da peça musical homônima de Richard Strauss no filme pede uma leitura de "2001" abordando temas Nietzscheanos. Proponho uma análise do filme de Kubrick com atenção especial a como certos conceitos filosóficos Nietzscheanos podem ser vistos numa espécie de tradução intersemiótica entre a palavra e a tela.

2. Deus está morto

Nem teologia nem religião são abordadas diretamente em "2001", mas o que diferencia de outras produções do gênero são seus questionamentos de natureza filosófica e metafísica. Kubrick não pretende abordar Deus, apenas uma "definição científica de Deus", como ele esclareceu numa entrevista.[1] "Deus", no sentido tradicional, um ser divino todo-poderoso, está morto. No seu lugar, temos construções e elaborações humanas, estruturas de pensamento e conhecimento. Para Nietzsche, estes estão relacionados com a capacidade de abstração e a necessidade humana de entender e conceitualizar o mundo apenas em termos abstratos. Para ele, o homem não lida com a "coisa em si" mas com um conceito,

[1] SCHWAM. *The Making of 2001*: A Space Odyssey, p. 272.

(Teoria da Correspondência da Verdade) visto por Nietzsche como um axioma da condição humana. "O mundo se apresenta para nós lógico pois primeiro nós o fizemos assim",[2] sugerindo um antropomorfismo do mundo por parte do homem. Todo conceito de como a natureza funciona é baseado na percepção humana, a ciência, sendo assim, não uma verdade universal, mas uma "orgainzação complexa e criativa do mundo".[3]

3. Arquitetura e verdade

> A humanidade é um grande gênio arquitetônico que edifica a infinitamente complicada catedral de conceitos em fundações móveis, ou mesmo em água.[4]

Nietzsche emprega as metáforas arquitetura e catedral para religião ou conjunto de conceitos e sistemas considerados fundamentais para o pensamento humano, como ciência e arte. Em "2001", esta metáfora é especialmente válida, pois é a própria arquitetura e a organização de espaços externos e internos que dominam a tela e possuem grande poder descritivo. Em "2001" as catedrais são os imensos espaços tecnológicos, como a espaçonave Discovery e as estações espaciais e a miríade de telas de vídeo com acrônimos e esquemas indecifráveis. Uma representação visual mais extrema é o centro de memória do computador Hal 9000. Hal é a personificação de todo o desenvolvimento humano e lógica, um computador capaz de "reproduzir o cérebro humano com maior rapidez e confiança". Seu centro de memória é um espaço físico para seu "cérebro", dramaticamente desenhado e iluminado, lembrando mais um interior de uma bibioteca com vãos de luz branca ao invès de livros. Pode-se até argumentar que a definição científica de Deus colocada por Kubrick está presente na figura do próprio Hal.

O aspecto visual do monolito, a única manifestação da inteligência extraterrestre também se destaca, chamando atenção para sua própria arquitetura e perfeição de forma. Michel Chion escreve: "[o monolito] é um significante da própria abstração. Ele reaparece como

---

[2] NIETZSCHE, qtd. in DANTO. *Nietzsche as a Philosopher,* p. 89.

[3] NIETZSCHE, qtd. in DANTO. *Nietzsche as a Philosopher,* p. 92.

[4] NIETZSCHE. *Beyond Good and Evil*, p. 27.

'o mesmo' em diferentes instâncias e escalas, horizontal ou vertical. Ele é simbólico do movimento de abstração. Sua natureza é inassimilável e insolúvel nas formas em sua volta, e pode ser visto como um símbolo matemático da relação unindo objetos díspares do mundo, e nos convidando para considerá-los de uma maneira abstrata."[5]

Como o signo não se completa, o significante passa a ser a própria abstração. Ele é diretamente associado ao salto de abstração realizado pelo macaco, ao perceber que o osso da carcaça de um animal pode ser usado como arma, e assim possibilitando-o a matar animals para sua nutrição. Essa cena de "revelação" é acompanhada pela música de Strauss ("Assim Falou Zarathustra"), sugerindo que é essa capacidade de abstração que irá levar o homem em direção ao próximo estágio evolucionário. O movimento de abstração também pode ser visto como um conceito Nietzscheano, a "Vontade de Potência" ou "Will-to-Power", um "impulso e uma pulsão de impor forma e estrutura a uma realidade essencialmente caótica, e modelá-la num mundo congenial à compreensão humana.[6]" Daí em diante, os macacos se tornam os mestres das forças naturais, e passam a tornar lógico e "antropomorfizar" o mundo, uma vez que forma e estrutra são impostas ao dar novas funções a coisas presentes: o osso se torna uma arma, e os animais, presas.

Em seguida vemos os resultados desse desenvolvimento, milhões de anos no futuro, quando o homem dominou o planeta Terra e suas imediações com suas estruturas tecnológicas populando a órbita com satélites, estações espaciais e veículos em movimento. Em primeiro plano, vemos a interação entre o homem e seu espaço (interior e exterior), e parafraseando Nietzsche, os signos e fórmulas inventadas pelo homem para atingir um esquema útil e proposital. [7]A própria tecnologia assume o papel principal, e é até mesmo mais interessante para o espectador que as pessoas habitando seus espaços e operando seus controles, vistas como passivas e apagadas nestas primeiras cenas, dormindo ou trabalhando à distância.

Podemos ver idéias análogas em Nietzsche. Ciência, morais, religião e metafísica são "frutos da pulsão da arte, da falsidade, da fuga da verdade, da negação da verdade". Todos esses elementos são vistos por

---

[5] CHION. *Kubrick's Cinema Odyssey,* p. 143

[6] DANTO. *Nietzsche as a Philosopher*, p. 80

[7] NIETZSCHE, qtd. in DANTO. *Nietzsche as a Philosopher*, p. 71

Nietzsche como criações do homem que não o aproximam da verdade, e sim distanciam, por serem "erros". Por "erro", Nietzsche não quer dizer que estes não estão certos, apenas que ao nomear coisas, por exemplo, o homem ergue obstáculos e falsidade entre ele e a verdade. É a única maneira com que o homem consegue lidar com o mundo à sua volta, o que o torna dependente de sua própria estrutura. Eis um tema pertinente na obra de Kubrick: o princípio organizacional da raça humana e suas instituições (sejam elas o governo, o exército, nobreza, casamento, etc.) tornando um obstáculo a um senso interior de liberdade, livres de convenções morais ou diferenciação. Em termos Nietzscheanos, a sociedade, demasiadamente Apolínea, domina a natureza humana, que é Dionisíaca.

4. No espaço

Para Kubrick, o homem está sempre em estado de inércia, e isso é visualmente representado pelos cenários circulares e móveis, como a centrífuga na Discovery. O intelecto humano se torna inútil devido à sua dependência em abstrações e erros, e lhe falta características humanas, já que os que os personagens agem sem vida. Ao enfrentar o desconhecido e às vésperas de grandes descobertas, eles não são capazes de fazer as verdadeiras perguntas, como o que é o monolito e qual seu propósito.

A idéia que se passa é a vastidão e o vazio do espaço, unsuitable for humans, e noções de escala, espaço, e tempo ficam cada vez mais alienígenas. Quando Dave sai da Discovery para retirar um componente faltoso detectado por Hal, a cena se estende por mais de sete minutos, em total silêncio exceto pela respiração de Dave e o som do oxigênio sendo fornecido, lembranças "macabras" da fragilidade do corpo humano num ambiente tão hostil. A idéia parece ser transmitir a dificuldade e falta de adequação ao realizar uma tarefa simples, desde a artificialidade do movimento no vácuo e em gravidade zero até o tempo gasto para tal operação, que refletem elementos que o homem sempre tomou como dado por milhões de anos. Vale lembrar que, do mesmo modo que o mundo é definido pela percepção humana, humanos são definidos pelo mundo; o homem apenas pode antropomorfizar a Terra pois esta o "geomorfizou" antes, em termos, principalmente de estrutura biológica: pulmões feitos para respirar ar, olhos para ver luz, etc. No espaço, não há concepção alguma de mundo, e portanto, não há lugar para o homem.

O espaço se torna realmente anti-humano é apresentado parte do filme, entitulada "Júpiter e Além do Infinito", após Dave chegar à órbita de Júpiter. Lá ele encontra um monolito gigantesco, que o leva a um "time/space warp". A "Stargate sequence" consiste de efeitos fotográficos que tentam passar uma completa desorientação de tempo, espaço, forma e escala. A jornada termina num quarto vazio, decorado em estilo regencial. Décadas parecem se transcorrer em segundos, uma vez que Dave envelhece, e finalmente encontra o monolito novamente em seu leito de morte. "Zarathustra" de Strauss é invocada novamente, sinalizando a aparição do Starchild, ao lado da Terra. O Starchild pode ser visto como o próximo estágio na evolução humana, uma criatura que finalmente deixou o seu berço terrestre, e provavelmente adaptada para um novo meio, o espaço. O crítico Michel Chion argumenta que o feto associa o universo em que ele se encontra com a mãe, sugerindo que o "vazio interplanetário pode ser um ambiente protetor ao invés de hostil"[8].

E por que não associá-lo ao "sobrehomem" de Nietzsche, já que no filme há uma progressão clara de macaco para homem e de homem para Starchild? Nas palavras de Zarathustra de Nietzsche, o "homem é uma corda entre um abismo ligando a besta ao sobrehomem"[9]. Ele é um "ser humano livre, em domínio de suas pulsões instintivas (...); o mestre e não o escravo de suas vontades, e portanto numa posição de fazer algo de si mesmo ao invés de ser o produto de descargas instintuais e obstáculos externos".[10] O Starchild não é o escravo de "erros" humanos ou mesmo espaço humano; ele é um com o universo.

5. Metáforas e linguagem

Por fim, a própria dificuldade que o espectador apresenta ao assistir "2001" pode ser uma reflexão da visão de Nietzsche sobre metáforas, um modo de destituir a ilusão da correspondência da verdade. A própria linguagem de seus textos pode ser vista como uma tentativa de questionar o hábito linguístico entre nós e a realidade. E em "2001" acontece o mesmo, já que pouco é apresentado de forma verbal e convenções de narrativa são violadas. Com o seu uso da linguagem,

---

[8] CHION. *Kubrick's Cinema Odyssey*, p. 147

[9] NIETZSCHE. *Also Sprach Zarathustra*, p. 3-4

[10] DANTO. *Nietzsche as a Philosopher,* p. 97

tanto Nietzsche quanto Kubrick parecem dizer que a verdade não está localizada em nenhum sistema de significação à imagem da ciência ou linguagem. Verdade, para Nietzsche, "não é necessariamente o oposto de erro, mas nos casos mais fundamentais, a posição de diferentes erros relativos um ao outro."[11] Em outras palavras, nenhum sistema terá nenhuma conexão real entre aquilo que ele representa, e sempre construído em cima de erros. Já que superar tais sistemas é impossível (principalmente linguagem), podemos apenas esperar que ao expor os "erros" nos quais o conceito de verdade é baseado, leitores e espectadores refletirão sobre a natureza ontológica da linguagem e da arte.

Referências

CHION, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. Trans. Claudia Gorbman. London : BFI Pub., 2001.

DANTO, Arthur C. *Nietzsche as a Philosopher*. New York: Columbia University Press, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. *Beyond Good and Evil*. Trans. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1956.

NIETZSCHE, Friedrich. *Human, All Too Human*. Trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *Thus Spake Zarathustra*. Buffalo, N.Y.: Prometheus Books, 1993.

SCHWAM, Stephanie (Ed). *The Making of 2001: A Space Odyssey*. New York: Random House, 2000.

[11] NIETZSCHE. *Human, All Too Human*, p. 35

O cristianismo herético de Augusto dos Anjos

Rafael Soares de Oliveira
Mestrando em Literatura Brasileira na PÓS-LIT – FALE – UFMG

A pesquisa de que se origina este texto busca evidenciar a presença de uma "visão de mundo cristã" na poesia do paraibano Augusto dos Anjos (1894-1912). Ora, em que consiste exatamente tal visão? Como se chega à convicção de que ela se faz presente na poesia de Augusto dos Anjos? É o que se tenta responder abaixo.

A princípio, chega-se à mencionada visão de mundo por via de um *insight* crítico, isto é: em meio à experiência da leitura da obra poética de Augusto dos Anjos, intui-se a existência de *algo* a que se poderia chamar "mentalidade cristã" nessa mesma obra. Num segundo momento, tenta-se sistematizar minimamente tal mentalidade, fixando-lhe traços e atribuindo-lhe características, no intuito de estabelecer o modo particular e específico como o cristianismo se manifestaria na referida obra (é o que se passa a empreender a seguir). Por fim, mediante análise de poemas, coteja-se a visão de mundo cristã (como se a definiu) com a obra poética em si, verificando, assim, a procedência ou não daquela intuição inicial (eis o que se propõe a fazer a dissertação resultante dessa pesquisa). Dessa maneira, o que se expõe abaixo não se quer, de forma alguma, uma "teoria universal do cristianismo", mas meramente uma ferramenta teórica de uso restrito, forjada segundo as necessidades específicas do esforço crítico a que vem servir. As próprias inconsistências filosóficas ou teológicas que, sem dúvida, se lhe podem apontar, deve-se creditá-las a seu esforço em se adequar, sem violência, à especificidade do texto literário, o qual não suporta (sem se deformar) que um sistema lógico de todo consistente se lhe sobreponha.

A principal característica da visão de mundo cristã, do modo como é aqui concebida, é uma certa dualidade que se desdobra em diversos pares opostos, em última instância, de natureza moral. Assim, mundo e homem possuem, segundo tal mentalidade, duas facetas antagônicas, cada uma congraçando em si aspectos da existência considerados opostos, o que termina por produzir uma dicotomia que pode ser simplificada através do seguinte esquema: pecado\carne\prazer\vida X santidade\espírito\dor\morte.

Os dois elementos dessa dicotomia não se confrontam num plano horizontal, mas segundo uma hierarquia que estabelece a precedência do último sobre o primeiro; precedência que, como se vê, só se faz possível através da total inversão dos princípios e valores que regem a natureza e o mundo físico, feitos de carne e adversos à dor e à morte. Tal inversão, não obstante, é plenamente levada a cabo pelo cristianismo, o que resulta na condenação de tudo que é vital e mundano. Disso dá testemunho o próprio adjetivo "mundano" e o significado pejorativo que assume em nossa cultura (de matriz cristã).

É essa mesma "lógica da inversão" que, nos Evangelhos, leva Jesus a desprezar os poderosos e o conduz à companhia dos leprosos, aleijados, prostitutas, miseráveis em geral e, em última instância, à cruz e ao sepulcro. Baseado nela, o cristianismo enxerga o mundo ao avesso, postulando a supremacia dos últimos sobre os primeiros e exaltando o invisível Reino dos Céus em detrimento da realidade terrena.

Se, por um lado, as duas metades da dicotomia esquematizada acima são concebidas verticalmente hierarquizadas, não se imagina que elas se manifestem de forma pura no mundo, mas sim entrelaçadas por um vínculo relutante e conflituoso. Na perfeita integridade de seus seres, subsistem apenas em planos respectivamente sub e supra-mundanos. Transposta para a linguagem da mitologia hebraico-cristã, essa noção se traduz na imagem da Terra como região intermediária entre o Céu e o Inferno, dois entes puros que aqui se misturam ilicitamente, gerando uma criatura cindida por excelência: o homem. Tal fusão\cisão é enxergada como indesejável e mesmo doentia ou criminosa, já que a responsabilidade por ela recai sobre o próprio homem. É o que demonstram os mitos do Pecado Original e do Paraíso Perdido. O homem, preterindo criminosamente seu status de ser puro, e impossibilitado, por isso, de permanecer no Reino de Deus, é exilado na Terra e condenado a todas as condições naturais da existência (como o trabalho) de que antes estava isento. Dessa maneira, é o pecado que confere ao homem sua natureza dúbia, originalmente divina, mas terrena por escolha e castigo.

A figura do Cristo, paradigma do ser humano e expressão máxima dessa dubiedade já que encarnação do Espírito Santo, vem à Terra como um segundo Adão, para redimir o erro do primeiro. Escolhendo a lei em vez da transgressão, o martírio em vez do prazer, e o auto-sacrifício em vez da vida, ensina à humanidade o caminho de volta ao Paraíso Perdido, bem como põe fim aos conflitos inerentes à

fusão advinda do pecado, ao desfazer essa fusão, através da morte. De fato, morte e redenção se encontram aqui intimamente associadas, já que a redenção advém do auto-sacrifício exemplar do Cristo. Através da morte, alma e corpo finalmente se separam, isto é, desfaz-se em definitivo o elo criminoso entre os dois elementos daquela dicotomia, ficando, dessa forma, restabelecida sua pureza original. Assim, apesar de habitualmente encarada como sinônimo de "vitória sobre a morte", a ressurreição do Cristo não significa de forma alguma um retorno à vida, mas, pelo contrário, o abandono definitivo desta e o regresso a uma esfera superior de existência que, embora eufemisticamente denominada "Vida Eterna", só é acessível através da morte.

Para que constatemos o caráter positivo e fundamental da morte no cristianismo, não é sequer necessário apelar para a imagem do auto-sacrifício na cruz – desenlace do esquema mítico do Cristo. A própria ética cristã nos conduziria a essa conclusão pelo simples exame dos corolários de sua lógica interna. Que são os ensinamentos de Jesus, senão máximas de supressão dos mecanismos naturais, paradoxais dentro da lógica do mundo e antagônicos a ela, tais como: amar o próximo como a si mesmo; amar o inimigo; oferecer a outra face; perdoar incondicionalmente, etc. – regras de conduta nada funcionais para a vida saudável de qualquer criatura submetida às condições naturais da existência? A lógica que rege a natureza (e, portanto, tudo aquilo que é vivo) é essencialmente amoral e impõe, como condição fundamental de sobrevivência, um egoísmo que só capitula diante de um interesse maior, de caráter genérico. Já o altruísmo desinteressado e incondicional, pregado pelo cristianismo, aparece diante de tal lógica como total disparate.

Diante do exposto acima, percebe-se que o que a moral cristã verdadeiramente exige, através de seus preceitos, é a superação ascética da natureza, o que equivale à negação dos princípios vitais. Sobrepujar a natureza significa, no cristianismo, vencer as tentações do diabo, o que se explica pelas associações perpetradas pelo primeiro elemento daquela dicotomia. O cristianismo é, portanto, uma doutrina anti-vida, e toda sua ética consiste num esforço em caminhar em direção contrária àquela a que nos compelem os instintos e a lógica vital (neste ponto, é preciso reconhecer a dívida destas reflexões para com Friedrich Nietzsche). Não é de se espantar, portanto, que o ápice da experiência cristã seja o derradeiro ato em sentido oposto ao da lógica vital, isto é, a morte voluntária, a negação do maior de todos os instintos, ao qual

todos os outros estão subordinados, que é o instinto de sobrevivência. Isso equivale a dizer que a conclusão lógica do cristianismo é o suicídio. Na verdade, se estivermos dispostos a aceitar "morte voluntária" como definição de suicídio, seremos obrigados a reconhecer que o próprio Cristo é um suicida.

As três características básicas que definem o cristianismo, na acepção do termo aqui adotada, são, portanto:

- dualidade, que opõe pecado\carne\prazer\vida a santidade\ espírito\dor\morte;
- lógica da inversão, que estabelece a precedência do último elemento da dicotomia acima esquematizada sobre o primeiro;
- redenção pela morte, que soluciona a tensão advinda da união ilícita entre aqueles dois elementos.

Ao longo da História, encampou-se interpretações do cristianismo similares à esboçada acima. Pense-se, por exemplo, em seitas heréticas maniqueístas, como a dos Cátaros ou a dos Cainitas. O maniqueísmo se origina, talvez, como resposta ao que Santo Agostinho chama de "o problema do Mal".[1] Se um Deus absolutamente bom é o criador de tudo quanto existe, por que existe o Mal? O maniqueísmo postulava a existência de dois deuses distintos: a um deles, corresponderia o Bem e o mundo espiritual; ao outro, o Mal e o mundo material. Bem e Mal seriam, assim, duas substâncias puras, autônomas e imiscíveis, conjugadas, não obstante, em função da perversidade do Deus do Mal, que haveria criado o mundo físico como uma espécie de cárcere em que aprisionar os espíritos. Assim sendo, ao contrário do que pregava o cristianismo institucional e eclesiástico, nem o rito, nem a fé, nem a graça bastariam para redimir o mundo físico e a vida biológica. Tudo o que se associa à matéria seria absolutamente irredimível e injustificável. No plano ético, tal crença fundamentava uma recusa radical à carne, postura que se traduzia na condenação severa de funções vitais como a procriação e a alimentação. Para os Cátaros, por exemplo, como indica seu próprio nome (do grego *Katharos*, i.e. puros), era preciso perseguir a pureza acima de tudo. Purificar o espírito significava, para eles, negar e mortificar a carne. O mais alto sacramento dos Albigenses (seita

[1] AGOSTINHO, 1999, p. 187.

catárica) era a chamada *Endura*, um autêntico suicídio que consistia simplesmente em jejuar até a morte. Já os Cainitas atribuíam a autoria do Antigo Testamento ao Deus do Mal. À luz de seu satanismo cristão, conferia-se o *status* de mártires precursores de Jesus Cristo a todas as vítimas do tirânico Javé, a começar pelo patrono da seita: Caim[2].

É curioso constatar que, em Baudelaire (figura com que Augusto dos Anjos se encontra em flagrante e notório diálogo, para dizer o mínimo), Caim e Satã são caracterizados dessa mesma maneira, chegando a se investir de atributos legitimamente crísticos e messiânicos. Verifique-se, a esse respeito, os versos abaixo:

> Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,
> Enseignes par l'amour le gôut du Paradis,
>
> O Satan, prends pitié de ma longue misère!
>
> O toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
> Engendras l'Esperance - une folle charmante![3]

Parece verossímil pressupor que o cristianismo antinaturalista dos maniqueístas tenha chegado a Augusto dos Anjos por intermédio de Baudelaire. Em *Une Charogne*, o poeta francês retrata a carne privilegiando seu aspecto mais precário e repulsivo. Por todo o *Eu* (livro de Augusto dos Anjos), ouvem-se os ecos desse célebre poema.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 1 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 41. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

---

[2] Cf. *Catholic Encyclopedia*: <www.newadvent.org>.

[3] BAUDELAIRE, 1985, p. 422

MUIRHEAD, H. H. *O cristianismo através dos séculos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Batista, 1959.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Gérard Lebrun. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

O espaço literal

Renata Moreira Marquez
Programa de Pós-graduação em Geografia da UFMG

Joan Brossa (1919-1998) disse uma vez, ou escreveu, ou construiu: "Este poema tem fundo falso" (BROSSA, 1998, p. 53). Com essa minuciosa e diminuta revelação, Brossa desencadeia uma operação específica de produção do espaço. Trata-se da instalação permanente do poema como um lugar em crise. Assim, antes de ser entendido e fabricado como um objeto, o poema se constitui como um lugar. A categoria de lugar expande a noção de objeto – cuja imagem o poema poderia suscitar – noção que limita a sua existência em si mesmo. O lugar, povoado por seres, coisas e acontecimentos, aplica o entendimento do espaço como exterioridade: uma rede de relações[1]. O fundo falso do poema é a sua *passagem* de um ponto a outro, é o seu *trânsito*, é o que expande a imagem da caixa. Mas onde este *poema como lugar* está? A que estratégia de mapeamento pertence?

Essa amplitude violenta que se percorre através do poema, da rasadura da frase ao horizonte flagrante, deslocaliza o poema. Mas essa deslocalização, condição de sua sobrevivência, só é possível a partir de um lugar muito preciso, o lugar onde se dá um confronto instável e imprevisível, o lugar tátil onde acontece uma "interrupção": "[...] mudança na forma ou na estrutura da linguagem [...]" (BLANCHOT, 2001, p. 134). Leio em voz alta: "e saio do poema" (BROSSA, 2005, p. 83). Onde estou? Onde estive? Continuo sentada, à mesa. Observo os objetos à minha volta, nômade sem sair do lugar. O poema não trata de metáforas; é o espaço literal a sua matéria.

> Todo poema
> É uma prisão,
> Já que subtrai formas da vida

[1] A noção de espaço como exterioridade aparece no verbete *Espacio* do Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano: "[...] aquello que hace posible la relación extrínseca entre los objetos" (ABBAGNANO, 1998, p. 435).

Para conservá-las nos versos.
[...]
(BROSSA, 1998, p. 95)

Subtrair formas da vida: essa operação de subtração inerente ao poema, é uma operação de aritmética inexata. A partir do momento em que desloca formas de vida para o contexto do poema, ele atua à maneira de um *ready-made* de Marcel Duchamp: o poema libera tais formas de vida da função de carregar os seus antigos significados. Assim, *interrompidas*, as formas de vida no poema apresentam-se dispostas a outras interrupções, que desfazem imediatamente o seu caráter de prisão. Portanto, o papel de conservação de formas, apontado como funcional no poema, tem prazos de validade muito curtos. É apenas uma situação passageira, um estado de ser: o poema paralisado como parte integrante da paisagem de uma espécie de vitrine translúcida. Assim, acomodado bem ali, ele tem visibilidade e contexto para ser consumido e, portanto, transportado. Mas de que natureza é a paisagem das formas de vida que ao poema interessa?

Quando Jean-François Lyotard escreveu que "A DESORIENTAÇÃO seria uma condição da paisagem" (LYOTARD, 1990. p. 183), definiu paisagem como uma instância em transformação, relacionada com a percepção e a experiência corporal de cada observador. Devido ao fato de ser por definição imprecisa, a paisagem desenha-se sobre lembranças esparsas e incorporações. Aproximamo-nos da paisagem "enquanto lugar INDESTINADO" (LYOTARD, 1990, p. 184), lugar onde as matérias se oferecem em estado puro, antes de serem domesticadas. Sendo o espaço literal a matéria do poema de Brossa, por intermédio dele tal espaço ressurge estranho e protagoniza o lugar indestinado. Formas de vida deslocadas desorientam o lugar do poema. Ou, em outras palavras: o poema como lugar detém a paisagem de Lyotard, "[...] é a escrita da descrição impossível" (LYOTARD, 1990, p. 188). O poema como lugar é a própria ação de desorientação que, por sua vez, não deixa de ser uma das maneiras aparentes da subtração.

Domesticar a matéria significa então construir um *lugar desprovido de paisagem*, cerrá-la num continente formal acabado: o poema como prisão. Domesticar o poema pressupõe moldar o espaço à sua volta. Constitui, ao mesmo tempo, a construção e a ruína do poema e da própria paisagem no espaço literal. A dualidade construção/ruína confere ao poema uma plasticidade dramática e acumulativa. Esse

destino paradoxal de criação e destruição faz com que toda paisagem seja melancólica: "As paredes nunca serão totalmente deitadas abaixo. É a melancolia de todas as paisagens" (LYOTARD, 1990, p. 185). A melancolia de todo poema é a sua interpretação.

> [...]
> Passa um pássaro e o poema acaba.
> (BROSSA, 2005, p. 53).

A paisagem é um horizonte temporal, um conjunto de ações inesperadas que diluem o poema no espaço literal. O pássaro aparece desorientado, avulso, errante no seu sobrevôo componente do lugar híbrido da construção e da ruína. Em que mapeamento cabe o poema senão no mundo, no mapa em escala real? A operação de mapeamento, seja ela feita sob qualquer propósito, é sempre ao mesmo tempo um ponto de vista e uma subtração, portanto uma interrupção. A confecção de um mapa poético do mundo é a descrição impossível da própria paisagem. Dessa maneira, o poema situa-se, sem se fixar, na idéia de lugar que se dissipa na experiência do mundo: um *mapa de espaços interrompidos*.

Rosalind Krauss escreve sobre uma experiência ordinária de espaços interrompidos: breves e solitárias conexões e vazamentos de um espaço em outro; derramamentos de instantes num dado lugar: "[...] uma experiência de descontinuidade entre diferentes fragmentos do mundo" (KRAUSS, 1998, p.138), abrindo uma fenda na realidade contínua de certo espaço dominante. Trata-se claramente de uma situação de acúmulo e superposição, não de virtualidade. Não se trata tampouco de transcendência, mas sim da imanência constitutiva do próprio campo espacial. No campo espacial, podemos pensar que atuam vetores de forças de muitas direções, onde o poema é uma dessas linhas de força.

Krauss nos fala do "espaço literal" como uma dimensão pouco descrita no estudo das obras de arte. Contraponto-se ao espaço pictórico, ao espaço mental, ao espaço virtual, ao espaço conceitual e ao espaço ideacional, o espaço literal é uma tentativa de entendimento da destruição da escultura como objeto isolado do mundo, disposta sobre um pedestal que funciona como a sua prisão. Conservando-se prisão, a escultura é a materialização de um signo, a domesticação de uma unidade ou de uma essência oculta. Nos relevos de Picasso, artista analisado pela autora, a concepção da obra surge no fazer-se obra: não há transcendência nem narrativa prévia que se dê fora da obra. Na imanência da sua superfície,

encontramos a *lógica da rasadura*. O trânsito na lógica da rasadura se dá nas superfícies das coisas, na vizinhança do mundo.

O espaço literal de uma obra é aquele que não está apartado dela, que não a transcende e cuja dimensão não é privilégio exclusivamente nem do produtor nem do receptor da obra, como é o caso do espaço conceitual ou do espaço mental. Ao contrário, é o lugar preciso por onde transitamos na obra, ou em outras palavras, é o lugar onde a colocamos em funcionamento, máquina literária que é[2]. *Trânsito,* e não observação, ou leitura, ou contemplação, ou interpretação. O trânsito se dá em algum lugar, ou entre lugares díspares. O fundo falso de todo lugar é a sua capacidade de ser *trânsito*. O poema com fundo falso não está ali para se transformar em outra coisa; ele assim foi constituído, objeto frágil, astuto, inacabado, interrompido, prestes a ser transitado pelo mundo.

"Paisagens derivadas"[3] seria uma denominação possível a tal trânsito. A paisagem então nunca é um quadro paisagístico, nunca é auto-referente e auto-suficiente, ela é uma conexão ou uma fissura. Um mapeamento feito através do poema seria constituído pelas suas paisagens derivadas, amplas e ambíguas, que traçam uma rede de espaços interrompidos, sintaxe da lógica da rasadura. Poderíamos também falar nos termos de Michel Foucault: as heterotopias são "[...] espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (FOUCAULT, 2001, p. 415).

> Depois de escrever o poema,
> os limites da página já não estão
> onde foi cortado o papel.
> (BROSSA, 2005, p.49)

Nesse momento de pura contingência, a página dissolve estrategicamente os seus limites para que o mundo transite no poema, para que os espaços confrontem os seus fundos falsos, as suas fendas,

---

[2] Ao escrever sobre Franz Kafka, Gilles Deleuze e Felix Guattari empregam o termo "máquina literária de expressão*"* ou "máquina de escritura", onde Kafka é a engrenagem, o mecânico, o funcionário e a vítima (DELEUZE e GUATTARI, 1977).

[3] "Paisagens derivadas" foi um termo utilizado pelo geógrafo Max Sorre, conforme Milton Santos, com o qual Santos designa as paisagens dos países subdesenvolvidos que são na verdade derivadas das necessidades da economia dos países industriais onde se encontra a decisão, desconstruindo a noção de região (SANTOS, 2004, p. 39).

a sua instabilidade, a sua informalidade constitutiva e necessária ao cotidiano. Pensando bem, o sistema espacial apontado a partir do fundo falso só pode ser localizado no espaço literal. A página transborda o meu quarto. A página transborda o meu diálogo.

Talvez, o ímpeto de posicionar objetos reais no mundo – dentro da lógica da amplitude da rasadura – tenha suscitado que os poemas se tornassem enfim coisas a serem tocadas. Quando Brossa colocou seus poemas nos objetos e tais poemas-objetos no espaço literal, ele mais explicitamente fugiu das metáforas. Tal qual perguntou sobre a poesia: "[...] é melhor desempacotá-la dos livros, não?" (BROSSA, 2005, p. 69).

Entretanto, o procedimento do desempacotamento não é privilégio dos poemas-objeto. O espaço literal como matéria da poesia já executa e faz executar o desempacotamento. A sua corporeidade de objeto só expande a sua atuação: poesia rasa, poesia cênica, poemas transitáveis são palavras que denominam a mesma fome de espaços e de fundos falsos, tanto no contexto das páginas como no domínio dos objetos poéticos. Todos os poemas são enfim transitáveis; como insisto, o território de materialização desse trânsito nunca se situa no próprio poema, portanto...

> A poesia é um jogo em que,
> sob uma realidade
> aparente, aparece uma
> outra de repente.
> (BROSSA, 2005, p.41)

A experiência de Rosalind Krauss num concerto de música eletrônica: a irrupção de uma descontinuidade. Ela conta que, ao procurar por lugares para sentar na sala de concerto, parou junto à porta, ajustando os olhos à nova luminosidade, quando percebeu um jovem segurando um trombone contra os lábios: "Completamente concentrado, o homem tocava silenciosamente seu trombone. Meus amigos não o viram. Eles e todos os demais estavam absortos no som eletrônico que era o foco da atenção dos ocupantes da sala, a razão para estarem ali" (KRAUSS, 1998, p. 139). Uma cena vislumbrada dentro de outra, sem que os outros percebam. Uma mudança de hierarquia. Uma disfunção espacial, uma interferência irracional, uma contra-produtividade. O recorte da paisagem individual desenhando-se no espaço. "A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos

que são em si próprios incompatíveis" (FOUCAULT, 2001, p. 418). Em Brossa, essa sucessão de realidades percebidas intimamente ou esse acúmulo de posicionamentos testemunha mais uma literalidade flagrante: os poemas são descartáveis como alimentos, os poemas são escaláveis como escadas, *os poemas são portáteis* e atravessam os afazeres diários, um conjunto ilimitado de posicionamentos.

Gostaria de fazer aqui uma confissão: há alguns anos, coleciono experiências de espaços, fragmentos de paisagens. Guardo essas miudezas em pequenos vidros transparentes, fechados com rolhas de cortiça. É um *experimento de carregar paisagens*. Em substituição às imagens das fotografias, planas e belas como cartões postais, as minhas pequenas vitrines compõem o inventário de minhas viagens, curtas ou longas, povoadas ou solitárias, pueris ou relicários. A pura visualidade do cartão postal é substituída pelo isolamento tátil de uma presença agora ausente. O procedimento é simples: quando arrebatadora, em qualquer escala (e por arrebatamento podemos entender o seu poder de irrupção), coleto, discretamente, uma porção minúscula daquela matéria. Um ramo, pedras de sal, uma pena, sementes, uma peça de metal fabricada por alguém a pedido de outro. *Geografias portáteis* fincadas nos vidros:

> O lugar mais silencioso do mundo.
>
> O Congado de Aparecida homenageando os santos da Avenida João Pinheiro.
>
> Seu Leonídio, o relojoeiro-poeta de Coronel Fabriciano.
>
> Um domingo de inverno sob o sol, sobre a cidade.
>
> Um presente no meio de um lugar insuportável.
>
> Amparo, moradora da ilha vegetal flutuante.
>
> A descoberta coletiva do urucum em Trindade.

Essa coleção de frascos de vidro pode ser vista como a construção de uma *estrutura paisagística* baseada na seleção afetiva de lugares vividos. Um conjunto aberto, íntimo, cujas micro-histórias ele não conta sozinho. Ele persegue o congelamento de tempos, a desmontagem de paisagens fixas e a disposição de seu vestígio num novo contexto de vizinhança, o espaço literal cotidiano. Para além da obsessão e do

colecionismo, é uma amostragem de realidades que desfilam dentro de outras realidades. Tomando emprestadas as palavras de Foucault: "[...] um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis" (FOUCAULT, 2001, p. 420).

Dentre muitos mapeamentos subjetivos do mundo encontramos, tanto nos poemas como nos hábitos cotidianos, um elemento comum: a idéia de deslocamento, de transporte: "[...] me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe" e, em seguida, "[...] começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou [...]" (FOUCAULT, 2001, p. 415). A literatura é vivida em Brossa na sua dimensão corpórea.

> O poema recebe a sombra das mãos,
> o equipamento de cinema mais antigo.
> (BROSSA, 2005, p. 75)

Num lugar desprovido de paisagem, lugar de matérias domesticadas, não há cinema, tampouco poema. Não há regiões de sombra, portanto não há movimento de formas. Há corpos inertes, fotográficos. O livro está vazio porque tudo já foi visto. Paralelamente, em outro canto, em outro frasco de vidro, em outra sala de concerto, o destino da paisagem é incerto: lá, os poemas são calçáveis como luvas e as mãos funcionam como equipamentos de projeção. O corpo ecoa o poema. As mãos lidam com os outros objetos de maneira midiática, através das luvas. O corpo desenha o cinema. Os objetos nunca mais serão os mesmos.

Uma vez que todo espaço é espaço de linguagem − pois se assim não o fosse, o espaço nos seria completamente inútil, um desperdício − o fundo falso do poema constitui um acesso a essa espécie de "[...] espaço que nos corrói e nos sulca" (FOUCAULT, 2001, p. 414), uma escola de expressão[4]. No mapa heterotópico, as linhas, as legendas e os ícones são corroídos pelos espaços: o mundo é a mídia do poema.

---

[4] Edgar Morin concebe a arte como um importante eixo formador do sujeito. Para o autor, a vivência da arte *ensina a viver*, pois funciona como escola de expressão do sujeito, escola da qualidade poética da vida, escola da descoberta de si, escola da consciência da complexidade da vida e escola da compreensão da natureza humana (MORIN, 2002).

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionario de Filosofía.* México, DF: FCE, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita.* São Paulo: Escuta, 2001.

BROSSA, Joan. *Poemas civis.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

BROSSA, Joan. *Poesia vista.* São Paulo: Amauta Editorial, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano*: considerações sobre o tempo. Lisboa: editorial Estampa, 1990.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita*: repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova*: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: EdUSP, 2004.

Leituras do silenciamento en *El entenado*: um "olhar de fora" sobre as relações humanas

Ricardo Araújo Alkmim
Universidade Federal de Minas Gerais

1. Sobre o romance

El entenado,[1] conta a história de um espanhol órfão que, como grumete, sobreviveu a um ataque de uma tribo canibal durante uma expedição ao Rio da Prata, região da atual Argentina. O protagonista, que vê seus semelhantes europeus serem mortos e depois comidos pela tribo, vive sob a tutela desta durante dez anos – tempo que lhe permitiu observar os costumes aborígenes. Após ter sido solto pela tribo e resgatado por espanhóis, o grumete regressa à Europa onde é letrado, acaba trabalhando como ator após vagar por algumas cidades e, por fim, se torna dono de uma imprensa. Os dados e descrições do romance podem ser remetidos ao naufrágio histórico da expedição de Juan Díaz de Solís ao largo do Rio da Prata, no ano de 1515, que teve como único sobrevivente Francisco del Puerto, o qual, após ter sido resgatado, deixou seu relato de experiência como prisioneiro indígena.

Contudo, *El entenado* não se resume a um mero relato sobre um prisioneiro ou sobre a conquista espanhola. Um dos signos que marcam o narrador no romance de Saer é a sua condição de indivíduo que vive silenciado, à parte de duas sociedades – uma indígena e outra européia, como será explicado no decorrer deste trabalho. Tais condições de silenciamento e isolamento permitem uma leitura alegórica do romance que remete à questão da ditadura que vigorou na Argentina entre 1976 e 1983. Todavia, este trabalho pretende refletir sobre *El entenado* mais em seu aspecto ficcional, explorando problemáticas filosóficas e antropológicas contemporâneas que podem ser motivadas a partir de leituras do romance.

---

[1] Em português *o enteado*, do latim *antenatu*, nascido antes do segundo casamento. s. m., relação de parentesco que existe entre um indivíduo e o seu padrasto ou madrasta; adj., fig., desprotegido. Fonte: www.priberam.pt

2. A transculturação ortiziana

O termo espanhol *transculturación* foi desenvolvido pelo cubano Fernando Ortiz nos anos quarenta com o intuito de expressar os processos de transformação cultural que se estavam verificando em Cuba. Ortiz fala de um intercâmbio dinâmico entre culturas, surgindo desta maneira, e como fruto deste intercâmbio, novas idéias e configurações culturais.

A transculturação ortiziana[2] pode ser entendida como um processo transitivo de uma cultura à outra, que não consiste somente em uma aculturação – entendida como somente aquisição de uma nova e distinta cultura – mas também em uma perda ou desarreigo de uma cultura precedente – o que Ortiz chama de *desculturación.* Por fim, postula-se uma conseguinte criação de novos fenômenos culturais – denominada como *neoculturación*. A transculturação implica, acima de tudo, a idéia de algo novo e diferente que remete a um contexto cultural distinto ao de seu surgimento, mas que, contudo, apresenta elementos tanto de uma quanto de outra cultura (IZNAGA, 1989, p. 43-65). Vale dizer também que os processos de transculturação provocam com extrema facilidade o surgimento de padrões de rejeição à inovação que representam, padrões cuja razão de ser recai precisamente em razões de identidade, uma das problemáticas que afligem o protagonista do romance de Saer.

3. A trajetória transcultural e o distanciamento social do grumete

Adentrando no mundo ficcional de *El entenado*, em certa altura o narrador-protagonista, se referindo às primeiras impressões sobre a tribo *colastiné* nos revela:

---

[2] Embora o conceito de transculturação sirva para explicar o trajeto do protagonista de *El entenado*, já não se pensa a questão cultural como uma síntese – origem, meio e fim. Tais estudos acabam por fim justificando nacionalidades homogêneas de povos contraditoriamente mestiços. Estudos mais recentes, de cunho pós-estruturalista, como os de Canclini e Bhabha compreendem as trocas culturais como um sistema complexo de relações, desprezando dicotomias hierárquicas como uma tentativa de fugir da linhagem de pensamento etnocentrista.

> Un día después de haberlos visto por primera vez, ya estaba tan habituado a ellos que mis compañeros, el capitán y los barcos, me parecían los restos inconexos de un sueño mal recordado y creo que fue en ese momento que se me ocurrió por primera vez – a los quince años ya – una idea que desde entonces me es familiar: que el recuerdo de un hecho no es prueba suficiente de su acaecer verdadero. (SAER, 1994, p. 32)

A partir deste fragmento podemos dizer que o grumete, dentro do processo de transculturação ortiziano, está passando por uma desculturação, ou seja, está trocando sua cultura européia pela dos índios *colastiné*. O final deste processo pode ser comprovado pela via lingüística quando o protagonista, após ter sido posto em liberdade pela tribo e ser encontrado por seus conterrâneos, tenta contar-lhes sua história:

> Para apaciguarlos, empecé a contarles mi historia, pero a medida que hablaba veía crecer el asombro en sus expresiones hasta que, después de un momento, me di cuenta de que estaba hablándoles en el idioma de los indios. Traté de hablar en mi lengua materna, pero comprobé que me la había olvidado. (SAER, 1994, p. 90-91)

Apesar de ter ficado dez anos com a tribo e aprender um pouco de sua cultura, o protagonista viveu durante este período à margem da sociedade indígena, ao mesmo tempo em que sob a tutela dela, como um ser que se reconhece sem existência própria. O mesmo acaba acontecendo em sua terra natal, a Espanha. O grumete, já letrado e aculturado, vive sob a tutela do padre Quesada, um homem de formação humanista. Este acredita que a educação e as letras seriam capazes de livrar o grumete de seu trauma. Contudo, o narrador não acredita no poder das letras que, para ele, "eran como tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible" (SAER, 1994, p. 99). Nesta passagem podemos ver que o narrador mantém um distanciamento frente sua sociedade materna, dando, assim, continuidade a sua trajetória de isolamento.

O distanciamento do narrador vai se acentuando com o passar do tempo. Após a morte do padre Quesada, o narrador vagueia solitariamente por algumas cidades até que conhece um grupo de atores e com eles escreve e encena uma peça de teatro sobre sua história de prisioneiro, representando seu próprio papel. Nesta parte é interessante dizer que

o narrador nos revela que seus versos excluíam toda a verdade de sua história e que, às vezes, mudava o sentido de suas falas. Tal atitude acaba associando sua história ocorrida no Novo Mundo com uma ficção. E, mais do que isso, identifica uma operação do protagonista, que termina por situar a arte, a ficção, em um campo independente do falso e do verdadeiro, inclusive, problematizando a própria noção de verdade se pensarmos que o narrador, por vezes no romance, questiona a veracidade de suas recordações. Esta configuração reflete a concepção de Saer sobre ficção, tema que será retomado no decorrer deste trabalho.

Voltando ao ponto da representação teatral, ao reconhecer o sucesso da peça, o narrador nos diz que talvez possa haver um sentido por trás da ficção que ele representava. Contudo, o que ocorre é que ele termina por comprovar que o seu público, na verdade, aplaudia seu espetáculo simplesmente porque era um simples ato social, e não porque encontravam sentido na peça da qual o narrador se dava ao desdém de mudar os sentidos.

> (...) fue el éxito de nuestra comedia lo que me ilustró sobre la esencia verdadera de mis semejantes: el vigor de los aplausos que festejaban mis versos insensatos demostraba la vaciedad absoluta de esos hombres, y la impresión de que eran una muchedumbre de vestidos deslavados rellenos de paja, o formas sin substancia infladas por el aire indiferente del planeta, no dejaba de visitarme a cada función. (SAER 1994, p. 109).

Esse comportamento do público serviu para atenuar ainda mais as diferenças do protagonista em relação aos seus "semelhantes".

Após outras apresentações e cansado de tanta falsidade, o protagonista resolve deixar o grupo teatral levando suas economias e três órfãos, filhos de uma atriz do grupo morta a pancadas. Em uma cidade ao sul ele se instala com as crianças em uma casa branca – lugar onde é feito seu relato, e, por fim, adquire uma imprensa e limita o restante de sua vida "a alguna que otra fiesta familiar, a un paseo cada vez más corto al anochecer, y a la lectura" (SAER 1994, p. 112-113).

4. A problemática da elucidação da alteridade

Como já mencionado, o narrador esqueceu seu idioma natal na convivência com os selvagens. Por conseguinte, tudo o que ele aprendeu sobre os indígenas foi através da própria linguagem deles. Partimos então do pressuposto de que, para contar sua experiência aos europeus, o narrador teria que recorrer ao idioma *colastiné*. Contudo, tal idioma se mostra insólido e muito diferente do idioma espanhol, como pode ser comprovado no seguinte trecho do romance:

> Era una lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente. Cuando creía haber entendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa misma palabra significaba también lo contrario, y después de haber sabido esos dos significados, otros nuevos se me hacían evidentes, sin que yo comprendiese muy bien por qué razón el mismo vocábulo designaba al mismo tiempo cosas tan dispares. (SAER, 1994, p. 121).

Além disso, a língua dos *colastiné*, como observado pelo narrador, não possui palavras equivalentes a *ser* ou *estar*, sendo que a mais próxima significa *parecer,* e, com isso, ele chega a seguinte conclusão: "Para los indios, todo parece y nada es. Y el parecer de las cosas se sitúa, sobre todo, en el campo de la inexistencia" (SAER, 1994, p. 122). Diante da realidade de apreensão de uma experiência que é feita por um idioma marcado por incertezas e contradições, o narrador se vê diante da impossibilidade de comunicar através do idioma espanhol a experiência que teve no Novo Mundo, e, dessa forma, seu relato acaba se situando no mesmo campo da inexistência em que identificou os índios ao refletir sobre sua linguagem. A mesma dificuldade de elucidação ocorre quando, já na Europa, tentam extrair dele, em vão, informações sobre a tribo.

Aproveitando os estudos transculturais de Fernando Ortiz, Ángel Rama (1989) desenvolve no campo literário o conceito que ele chama de *transculturador*. Tal conceito consiste na seguinte idéia, que como bem sintetizado por Marli Fantini:

> Colocando-se em posicionalidade transitiva, os transculturadores são produtores culturais que "constroem", a partir de seus cenários discursivos, as pontes indispensáveis para resgatar culturas regionais soterradas pelo impacto da modernização. (FANTINI, 2003, p. 59).

Sabemos que o narrador de *El entenado* não logra fazer uma ponte entre a sua cultura e a indígena; seu relato é um segredo para sua sociedade e somente nós leitores, além do próprio narrador, podemos saber do segredo. De forma contrária ao papel do transculturador postulado por Rama, o narrador de *El entenado*, embora tenha um conhecimento, mesmo que meramente hipotético, sobre a tribo canibal, não faz nenhum resgate de sua cultura.

GOLLNICK (2003) enfatiza a questão irônica devido ao fato de o narrador, apesar de ter a sua disposição um mecanismo para converter seu manuscrito em um testemunho – uma imprensa – preferir manter seu texto como um segredo. O relato do narrador, de fato, é feito às escondidas; é um trabalho solitário e que o induz a duvidar mais ainda sobre a realidade dos acontecimentos:

> Las paredes blancas, la luz de la vela que hace temblar, cada vez que se estremece, mi sombra en la pared, la ventana abierta a la madrugada silenciosa en la que lo único que se oye es el rasguido de la pluma y, de tanto en tanto, los crujidos de la silla, las piernas que, acalambradas, se mueven debajo de la mesa, las hojas que voy llenando com mi escritura lenta y que van encimarse con las ya escritas, produciendo un chasquido particular que resuena en la pieza vacía – contra este muro espeso viene a chocar, si no es un entresueño rápido y frágil después de la cena, lo vivido. (SAER, 1994, p. 58).

A não elucidação de sua experiência como prisioneiro poderia se dar por limitações sobre o conhecimento da língua e cultura ameríndias. Considerando esta assertiva e indo um pouco mais além, podemos pensar na idéia de uma experiência que não é possível de ser elucidada, como bem exemplificado no conto "El etnógrafo", de Jorge Luis Borges (1971).

Em "El etnógrafo", um jovem estudante, que não encontra sentido no mundo acadêmico, aceita a proposta de conviver durante um tempo com uma tribo desconhecida para poder apreender sua cultura e explicitá-la posteriormente. O jovem etnógrafo, em contato com a tribo, passa aos poucos a enxergar o mundo através dos índios e, quando consegue descifrar a cultura deles, retorna para a academia. Contudo, o personagem não elucida sua experiência. Ele afirma que poderia dizê-la de várias formas, inclusive contraditórias, mas que todas seriam em vão, argumentando que certas experiências devem ser experimentadas e não conceituadas. Vemos

que, tanto o grumete de Saer quanto o etnógrafo de Borges, passaram por processos transculturais, mas a transculturação narrativa não foi efetuada em nenhum dos dois casos. Contudo, isso é mais certo para o conto de Borges, que em momento algum nos dá indícios sobre como podería ser a cultura aborígene. No caso de Saer a transculturação narrativa não se efetua para a sociedade espanhola do grumete, mas efetua-se para nós leitores, já que temos acesso ao relato da sua experiência.

O narrador saeriano tem conhecimento de sua cultura materna e, de certa forma, sobre a cultura *colastiné*. Ele tem os pré-requisitos para se tornar um transculturador, uma testemunha de uma cultura em extinção. Entretanto o protagonista não possui um lugar próprio para sua enunciação. Compreendido que ele não se identifica com a cultura de sua terra natal, nem mesmo pode assumir a identidade de uma tribo perdida e provavelmente exterminada no Novo Mundo, podemos inferir que a sua situação é a de ocupar um entre-lugar, uma terceira margem, assim como o personagem pai do conto "A terceira margem do rio", de Guimarães Rosa (2001), que deixa de cumprir sua função social de pai de família e passa a viver no meio de um rio, dentro de um barco construído por ele mesmo.

5. Hipocrisia e silenciamento

Como já dito, o silenciamento do grumete diante de sua sociedade sustenta a relação alegórica com a censura e com os exilados da ditadura argentina, relação esta passível de ser feita pela leitura do romance. Contudo, e como defendido por GOLLNICK (2003), Saer vai além das questões históricas argentinas e atinge a problemática da literatura dos períodos de fim da ditadura e das recentes políticas neoliberalistas, que colocam em xeque a função utilitária das artes e o pensamento utópico de nacionalismo.

Porém, mais do que a questão literária do regime ditatorial argentino podemos pensar que a condição do protagonista do romance – ser um indivíduo silenciado e distante – problematiza uma utopia contemporânea que consistiria na idéia de se dar vozes às minorias, aos subalternos. O grumete apesar de possuir um status social e econômico, uma imprensa e uma experiência a ser relatada, permanece silenciado em sua sociedade. Brian afirma que, sem o contexto que faz da experiência individual um feito socialmente compreensível, a linguagem não pode aspirar ao papel de agente (GOLLNICK, 2003). Ou seja, a ausência da

tribo, praticamente extinta no Novo Mundo, é também a ausência de uma justificativa para a elucidação do relato. Valeria a pena resgatar a cultura *colastiné* e explicitá-la para a sociedade civilizada? O que se ganha com isso?

Adentramos assim na problemática do fazer antropológico. O que estaríamos tentando resgatar com a antropologia? Culturas perdidas? Ou queremos resgatar/conhecer a nós mesmos – assim como pode estar tentando fazer o protagonista? A impossibilidade de elucidar o relato serviria para exemplificar a dificuldade que há em se superar ideologias e poderes dominantes? Essas e outras questões podem ser extraídas do romance e estão a nossa disposição para reflexões.

Graciela Ravetti propõe que podemos recriar um sistema de saber, um conjunto heterogêneo de objetos antropológicos, tendo como ponto de partida o romance de Saer.[3] Em sua apresentação na Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG (ocorrida de 16 a 20 de outubro de 2006), entitulada "Los mitos guaraníes sobre canibalismo y su relación con *El entenado* de Juan José Saer", Ravetti propõe uma leitura de *El entenado* pela via da "antropologia especulativa" – termo que o próprio Saer utiliza para definir o fazer ficcional em seu texto *El concepto de ficción*. Ela considera que o narrador do romance encontrou o sentido da vida analisando o ritual canibal da tribo *colastiné* que, assim como os mitos guaranis, é visto como uma prática para se dominar a alma animal e caminhar rumo ao ascetismo, buscando uma perfeição. Considerando o narrador como detentor de um sentido incomunicável, obtido através de sua experiência com os canibais, podemos ver que o silenciamento do grumete pode se justificar pelo fato de ele não poder compartilhar sua experiência com a sua sociedade.

A experiência do convívio em duas sociedades distintas, permitiram ao narrador identificar, tanto em uma quanto na outra, sujeitos que se mostram dissimuladores no convívio com os membros de suas respectivas sociedades. Ao refletir sobre a lembrança de um índio que, a beira da morte, agonizava na praia, o narrador rememora o

[3] A referida proposta se faz dentro do projeto de pesquisa, em andamento, do qual também faço parte, intitulado "Juan José Saer: saberes narrativos, críticos e poéticos", cooerdenado pela Professora Doutora Graciela Ravetti, mestra em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG.

relacionamento (não íntimo, mas, ao mesmo tempo, mais caloroso do que o com o restante da tribo) que manteve com ele por causa de seu caráter, digamos, não hipócrita ou menos hipócrita que os demais. Já na Europa o narrador se isola da sociedade por reconhecê-la hipócrita – relembremos a passagem da representação teatral em que o narrador reconhece o caráter fútil de sua platéia. Pensando assim, poderíamos dizer que encontramos uma outra justificativa – a fuga da hipocrisia – para o distanciamento e o silêncio do protagonista – marcas recorrentes na sua trajetória. Ao estabelecer um distanciamento, tanto do índio quanto do europeu, seu olhar sobre o homem pode ser visto de fato como especulativo. O que ele procuraria então não seria um ponto de vista que pudesse ser encontrado nas culturas indígena e européia, mas sim uma busca por uma razão mais profunda de existência e relacionamento social, ocultada atrás das aparências dos relacionamentos humanos.

6. A validade do relato

Pensando na validade do relato dentro do universo ficcional de *El entenado* podemos inferir que ele só poderia ter valor para o próprio narrador. Mas se pensarmos na concepção de Saer sobre o fazer ficcional veremos que ele o emprega muito bem em *El entenado*. Para Saer, somente a ficção é capaz de colocar em evidência o caráter complexo das coisas, já que, não estando limitada ao nível do verificável, multiplica ao infinito as possibilidades de pensamento (SAER, 1997).

Se pensarmos na questão do leitor e do autor (não o autor biográfico, mas o autor enquanto produtor de conhecimento) encontraremos no romance de Saer um contexto que, ao mesmo tempo em que valida o relato do narrador, retira este da condição de silenciado. As reflexões feitas pelo protagonista do romance servem como instrumento para que o autor, o intelectual Saer, problematize questões contemporâneas como as identificadas neste presente trabalho, ao mesmo tempo em que permitem aos leitores amplas reflexões a partir do drama existencial do narrador, reflexões estas que podem não ser motivadas ao lermos, por exemplo, relatos históricos e "verdadeiros" de viajantes europeus que passaram pela experiência de serem prisioneiros de tribos canibais na América, como o do próprio Francisco del Puerto ou o de

Hans Staden.[4] Este, alemão cujo relato sobre sua experiência com os ameríndios se limita ao ponto de vista europeu da época. Se os leitores se engajam nas reflexões que *El entenado* permite fazer, o relato de seu protagonista não se acaba como começou, no silêncio, mas pelo contrário, abre um universo de idéias, ou vozes, que ecoam em nossos pensamentos.

7. conclusões?

Este trabalho não tem a pretensão de concluir uma leitura de *El entenado*. Pelo contrário, e compreendendo o posicionamento de Saer sobre ficção, podemos aproveitar este espaço para admitir a complexidade de temas que abundam deste romance. Contudo, e para efeitos de conclusão (deste trabalho, é claro, e não do romance) podemos afirmar que a trajetória do grumete caminhou desde o início para um profundo isolamento, cravando no personagem os signos da orfandade e do silenciamento. As reflexões do grumete, sua condição de não-lugar, de inquietude e de falta de identidade refletem um pensamento filosófico contemporâneo que não se enquadra dentro de esquemas dicotômicos etnocentristas – considere-se que o narrador não assume o ponto de vista indígena nem o europeu – que visam à homogeneidade das sociedades. Levando em conta os pensamentos renascentistas e humanistas da época do protagonista, contrapostos a uma narrativa contemporânea podemos estabelecer a alteridade deste personagem.

A experiência que vive o narrador de *El entenado*, além de ser uma viagem física entre o Novo e o Velho Mundo, é uma viagem interna, um processo psicológico de transformações culturais que promovem questionamentos sobre a esfera das relações sociais; questionamentos estes que o personagem nos revela através da escritura que ele faz em sua velhice. Como um segredo para sua sociedade, o seu relato se dá através de uma escritura noturna e solitária, que não pode ser compartilhada com seus "semelhantes". Seu trauma desliza sobre a vivência em dois espaços distintos – o americano e o europeu, sem que ele se determine em nenhum dos dois. O narrador se encontra então no mesmo entre-lugar deslizante, marginal e estranho em que Bhabha(1998) postula para o local da cultura.

---

[4] Hans Staden foi um alemão que fora aprisionado pelos índios tupinambás no litoral fluminense, em 1554, o qual depois de ter voltado para casa, escreveu um relato contando sua experiência com os povos do novo mundo.

As lembranças do período em que o narrador viveu com a tribo colastiné e as percepções sobre a sociedade européia, juntamente com a sua condição de indivíduo que viveu sempre à parte colocam o protagonista na posição de modelo utópico de antropólogo contemporâneo. Aquele que tende a analisar o passado e o presente através de um "olhar de fora", procurando a imparcialidade para melhor (re)conhecer a complexidade das relações humanas.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. M. C. de Araújo Ávila; E. L. de Lima Reis e G. Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998. (Tradução de: *The location of culture*).

BORGES, Jorge Luis. O etnógrafo. In: _____. *Elogio da sombra*: um ensaio autobiográfico. Trad. NEJAR, Carlos; JACQUES, Alfredo; BORDINI, Maria da Gloria. Porto Alegre: Globo, 1971.

CULLER, Jonathan D.; BURROWES, Patricia. *Sobre a desconstrução*: teoria e critica do pos-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Sao Paulo: EDUSP, 1997.

GOLLNICK, Brian. El color justo de la pátria: agencias discursivas en *El entenado* de Juan José Saer. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXIX, n 57, p. 107-124, primer sem. 2003.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa*: fronteiras, margens, passagens. São Paulo: Senac/Ateliê Editorial, 2003.

FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem e outras misturas. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da Cultura*: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 159-180.

IZNAGA, Diana. *Transculturación en Fernando Ortiz*. Havana: Editorial de Ciências Sociales, 1989.

PEREIRA JÚNIOR, Antônio Davis. Repetição e existência em *El entenado*, de Juan José Saer. *Estudos Lingüísticos,* v. XXXV, p.361-368, 2006.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras Estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAER, Juan José. *El entenado*. Buenos Aires: Alianza, 1994.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil.* Trad. Alberto Lofgren; Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro : Academia Brasileira, 1930.

Representação de atores sociais em corpus paralelo: *Heart of darkness* e suas traduções para o português

Roberto Carlos de Assis
UFMG / CNPq

0 - Introdução

Heart of Darkness tem uma fortuna crítica considerável, da perspectiva de diferentes abordagens dos estudos literários. Um levantamento teórico inicial sugere não ter sido a obra, entretanto, estudada da perspectiva dos estudos lingüísticos. Daí a relevância de sua inserção em um dos projetos do Corpus Discursivo para Análises Lingüísticas e Literárias – CORDIALL, ou seja, o projeto *Semiótica social e teoria da multimodalidade: interfaces nos estudos da tradução*, também vinculado ao LETRA – Laboratório Experimental em Tradução da UFMG.

No escopo das abordagens sistêmicas da tradução, este artigo focaliza representações de europeus e africanos em *Heart of darkness* e em traduções para o português brasileiro, tendo como ferramenta de descrição o inventário sócio semântico de representação dos atores sociais de van Leeuwen (1996). A escolha dessa teoria deve-se à sua abrangência ao apresentar os modos pelos quais os atores sociais podem ser representados através da linguagem (categorias sociosemânticas). Mostra-se produtiva para a análise desse romance em especial, pois a sua leitura inicial revela a diversidade de formas usadas por Conrad na caracterização de suas personagens, sendo, portanto, necessário um aporte teórico para levantamento de como esses atores são representados. Van Leeuwen (1993) lembra que análises desse tipo podem revelar como escolhas lexicais e gramaticais, aparentemente inocentes, contribuem para a realização de discursos.

O artigo está dividido em seis seções que seguem esta introdução, sendo a primeira uma contextualização do corpus; a segunda uma breve apresentação do inventário sociosemântico de representação de atores sociais; a terceira o estabelecimento de uma interface deste artigo com

outras pesquisas desenvolvidas no âmbito das abordagens sistêmicas da tradução; a quarta a descrição da metodologia; a quinta a apresentação e discussão dos dados; e finalmente, a última as considerações finais.

1- *Heart of darkness* e *O coração das trevas*

Heart of darkness (O c*oração das trevas*), escrito por Joseph Conrad, foi publicado inicialmente em 1899, em inglês, na revista *Blackwood's Magazine* e em forma de livro em 1902. Tem sido explorado a partir de diversas perspectivas dos estudos literários e culturais, dentre outros, cabendo destacar que um dos vieses mais intensos da discussão está relacionado à crítica de Achebe (1977), que de tão veemente fez Hawkins (2006) afirmar que o racismo parece ser o principal ou único assunto de importância na obra de Conrad. Em uma palestra em 1975, que se tornou artigo em 1977, Achebe afirma que Conrad desumaniza a África e os africanos na tentativa de reportar o que via. Desde então, autores escrevem concordando, ainda que parcialmente, com o africanista (SARVAN, 1980, 1988; BRANTLINGER, 1988, 2006, por exemplo) ou discordando (WATTS: 1992; FIRCHOW, 2000, por exemplo). Embora faça sentido o argumento de Hawkins (2006) no que concerne o fato de o racismo não ser o único assunto a ser explorado no romance, a crítica mais recente a Achebe, feita por Firchow (2000), motivou o início da pesquisa que deu origem a este artigo. Os argumentos de Firchow rebatendo Achebe são apresentados a seguir:

> Dado o fato que Achebe explicitamente professa estar lidando em seu artigo com a 'imagem' que o europeu tem da África, é estranho que ele *nunca vai além de generalizações sobre a 'imaginação ocidental' e sua suposta visão da África.* (...) O leitor é então solicitado a aceitar essa coleção de anedotas aleatórias e mal ordenadas como um retrato de como a mente ocidental percebe a África. (FIRCHOW, 2000, p. 24 – itálico adicionado)[1]

[1] Minha tradução de: "Given the fact that Achebe explicitly professes to be dealing in his essay with European "image" of Africa, it is odd that he never goes much beyond generalizing about the "western imagination" and its supposedly stereotypical view of Africa. (...) The reader is then asked to accept this random and ill-assorted collection of anecdotes as a convincing portrait of how the Western mind envisions Africa".

Na citação acima, salienta-se o segmento em itálico, que sugere o caráter vago e generalista do que se constitui como "retrato" da representação ocidental da África. Vale destacar que, numa tentativa de oferecer uma descrição fundamentada em padrões emergentes da própria narrativa, este artigo busca oferecer uma visão das representações construídas no próprio texto. Não se trata de refutar ou aceitar as bases dos argumentos de Achebe ou de Firchow, mas de contribuir para a discussão acadêmica, com base nas ferramentas de descrição oferecidas pelo inventário sociosemântico de van Leeuwen (1996).

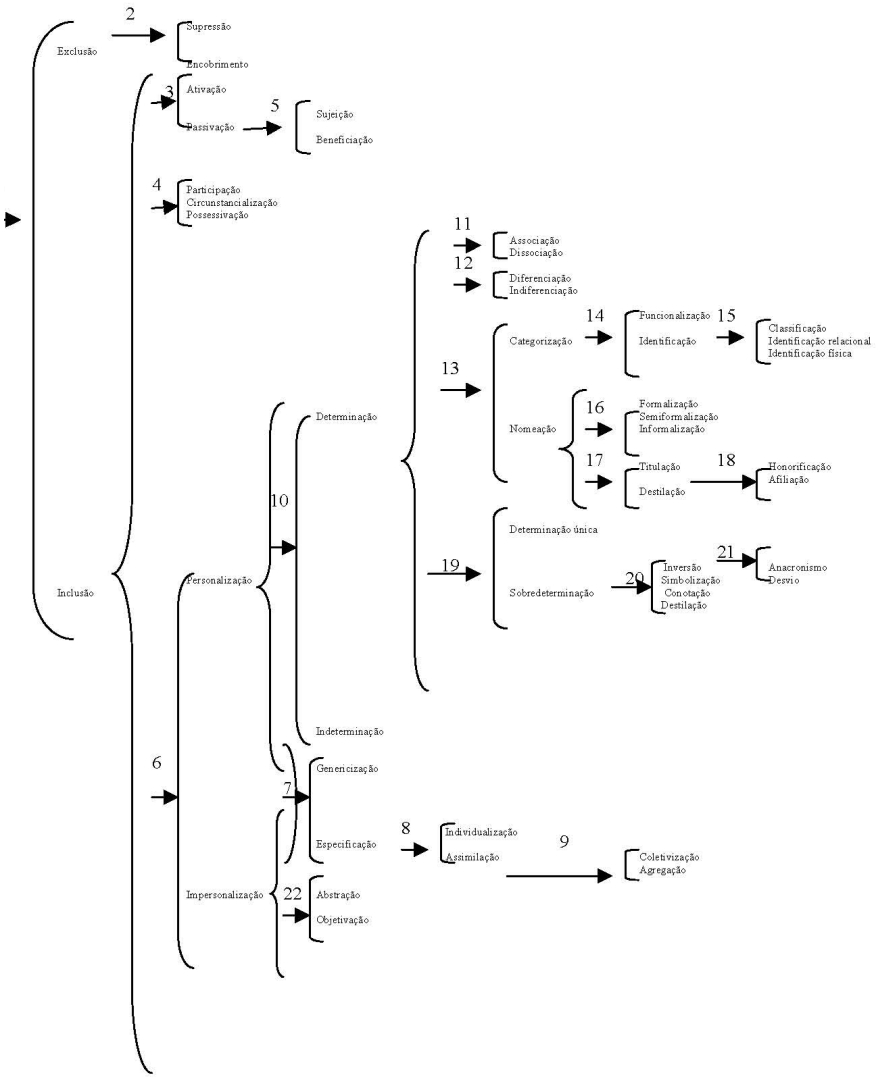
No contexto brasileiro, pelo menos dois fatos permeiam as traduções existentes e merecem atenção. O primeiro é o distanciamento entre a publicação do texto fonte em formato de livro (1902) e a primeira tradução (1984). Apesar de *Heart of darkness* fazer parte dos clássicos da literatura de expressão inglesa e vir sendo debatido desde seu lançamento por críticos de renome como Edward Garnett, Henry James, Virginia Woolf, E. M. Forster, Edward Said, dentre outros reunidos na coletânia *A Norton Critical Edition* editada por Paul B. Armstrong (2006), passaram-se oitenta e dois anos até que os leitores brasileiros pudessem ter acesso a essa obra de Conrad em português. Tal fato pode indicar que a obra deve sua disseminação via tradução no Brasil ao lançamento do filme de Francis Ford Coppola *Apocalypse now* (1979), cujo roteiro é baseado na obra de Conrad. Tal informação se baseia na capa da segunda edição de *O coração das trevas* (1984) da Editora Brasiliense, que logo abaixo do título do livro traz a informação "O livro que inspirou *Apocalypse now",* além de ilustrações que aludem às cenas de guerra do filme. Essa vinculação da obra de Conrad ao filme persiste através dos paratextos que acompanham as demais traduções, exceto a da Editora Itatiaia. O segundo fato que chama a atenção é a publicação, no mesmo ano (1984), de duas traduções distintas por duas editoras (Brasiliense e Itatiaia) com textos de dois tradutores (Marcos Santarrita e Regina Régis Junqueira), seguidas de outras quatro em um período inferior a vinte anos por diferentes editoras (1996, 1998, 2001 e 2002). Tal fato merece atenção, pois leituras pós-coloniais fizeram com que a obra se tornasse polêmica especialmente pelas questões de racismo e imperialismo que perpassam a obra.

2– Representação dos atores sociais

Em van Leeuwen (1996), traduzido para o português em 1997, o autor apresenta um inventário sociosemântico dos modos como os atores sociais podem ser representados no discurso em inglês e de como esses modos se realizam lingüisticamente, ou seja, o autor elenca as escolhas que a língua inglesa nos dá para nos referirmos às pessoas. Para tanto o autor lança mão de "uma série de sistemas lingüísticos distintos, tanto ao nível léxico-gramatical como ao nível do discurso, da transitividade, da referência, do grupo nominal, das figuras retóricas, etc." (VAN LEEUWEN, 1997, p. 216). Sistemas que, ainda segundo o autor, os lingüistas tendem a separar, mas que estão envolvidos na representação dos atores sociais. Até então mais amplamente aplicada ao inglês, essa abordagem vem se mostrando também produtiva para análises de textos em português, como apontado em outras pesquisas em andamento desenvolvidas no âmbito do CORDIALL.

No inventário feito por van Leeuwen estão categorias maiores como a escolha entre EXCLUSÃO e INCLUSÃO, que se subdividem em outras categorias. Por exemplo, a Exclusão tem como subcategorias a Supressão e o Encobrimento, realizadas por elementos lingüísticos distintos. Já a Inclusão se desdobra por outras subcategorias como a Ativação e Passivação; Participação, Circunstancialização e Possessivação; Personalização e Impersonalização, cada qual com outras subdivisões como é possível observar na Figura 1, reproduzida a partir de van Leeuwen (1997, p. 218).

FIGURA 1 : Categorias sócio semânticas de representação de atores sociais
Fonte: van Leeuwen (1997,p. 219), revisada a partir de van Leeuwen (1996, p. 65)



De acordo com van Leeuwen (1996), os atores sociais podem ser excluídos ou incluídos de acordo com interesses e propósitos em relação aos leitores a quem se dirige o texto. Podem ser excluídos de duas formas:

através da Supressão, ou seja, quando não é feita qualquer referência aos atores sociais em qualquer parte do texto ou pelo Encobrimento, ou colocação em segundo plano, quando os atores sociais excluídos podem não ser mencionados em relação a uma dada atividade, mas o são em outro lugar no texto, recuperáveis através de inferência. A Supressão é realizada através do apagamento da passiva; orações infinitivas funcionando como participante gramatical; apagamento de Beneficiários; nominalizações; processos realizados através de adjetivos; codificação na voz média (intransitividade). Por limitação de espaço, as principais subcategorias são brevemente apresentadas no QUADRO 1, construído com base em van Leeuwen (1993 e 1997) e serão explicitadas no decorrer da análise, quando a elas forem feitas referências.

QUADRO 1
Subcategorias de personalização e impersonalização

Categorias	**Descrição**	**Exemplo do corpus de van Leeuven**
Genericização / especificação (7)	Um participante é/ não é referido de forma genérica	It is important not to rush **children**.
Individualização / assimilação (8)	A referência a um participante é/não é feita através de um pronome, substantivo ou nome no singular.	Ver exemplos em coletivização / agregação
Coletivização (9)	A referência a um participante é feita através de um substantivo ou pronome no plural, coletivo ou substantivo denotando um grupo.	The existing **class** was already settled.
Agregação (9)	A referência a um participante inclui um quantificador definido ou indefinido ou um numeral.	**Many schools** now adopt this practice.
Determinação / Indeterminação (10)	Um participante é/não é referido como um indivíduo ou grupo determinado, ou seja, por meio de pronomes indefinidos usados com função nominal ou referência exofórica generalizada (referência a alguma coisa fora do texto, como *they* não especificado).	**Someone** had put flowers on the teacher's desk. **They** won't let you go to school until you're five years old.
Nomeação (13)	Um participante é referido por um nome próprio.	**Mark** quickly discovered school wasn't as 'scary' as he thought.
Categorização (13)	Refere-se a participantes que não são nomeados. (ver 14, abaixo)	
Classificação (14)	Um participante é referido através de um substantivo ou grupo nominal expressando a categoria que não se refere a uma atividade (Ex.: idade, gênero, raça, classe, nacionalidade).	**Children** become unsettled if they have to rush.
Funcionalização (14)	Um participante é referido através de um substantivo ou grupo nominal referente a um papel ou atividade institucional.	**The Head** is able to greet each new pupil on arrival.

Objetificação (22)	Ocorre quando os atores sociais são representados por meio de uma referência a um local ou coisa diretamente associada quer à sua pessoa quer à atividade a que estão ligados (referência metonímica). Pode se realizar através de:	
	a) Espacialização – local ao qual estão associados.	**Australia** was bringing in about 70,000 migrants a year.
	b) Autonomização do enunciado – referência aos seus enunciados.	This concern, **the report** noted, was reflected in surveys...
	c) Instrumentalização – referência ao instrumento com o qual o ator social empreende a atividade a que está ligado.	**A 120mm mortal shell** slammed into Sarajevo's market place.
	d) Somatização – referência a uma parte do corpo	They were following her to a cloakroom full of chattering **voices**.

3- As abordagens sistêmicas da tradução

De acordo com Munday (2001), dentre os vários ângulos a partir dos quais a tradução pode ser abordada, consolidaram-se nos anos 1990 as contribuições das abordagens discursivas, principalmente aquelas baseadas na gramática sistêmico-funcional, que, além de se preocuparem com a organização textual, levam em consideração a forma que a língua é utilizada para modelar realidade(s) e construir significados bem como construir/perpetuar/reverter as relações sociais e de poder. Vasconcellos e Pagano (2005) traçam um percurso histórico abrangente da interface entre os Estudos da Tradução e a Lingüística Sistêmica, registrando sua aplicação em análises envolvendo línguas como o espanhol, chinês, alemão, dentre outras. No contexto nacional, vale destacar Vasconcellos (1998), que analisa padrões léxico-gramaticais usados para construção de agência na gramática em *Araby*, um conto de James Joyce, e posteriormente compara os resultados a duas traduções do conto para o português brasileiro feitas por O'Shea e Trevisan. A autora constata similaridades entre o original e os textos traduzidos e diferenças causadas por diversas razões como as leituras dos tradutores e suas respectivas escolhas de retextualização bem como as restrições lingüísticas e culturais, dentre outras. No contexto internacional, destacam-se os diversos artigos citados por Vasconcellos e Pagano (2005) e contidos no livro editado por Steiner e Yallop *Exploring translation*

and multilingual text production: beyond content (STEINER e YALLOP: 2001), que aplicam a teoria sistêmica, seja para análises descritivas seja para avaliação da qualidade da tradução.

4- Metodologia

O primeiro passo metodológico consistiu na escolha do corpus, que foi motivada, em primeiro lugar, em função da contribuição que uma análise lingüística pode representar, ao corroborar, ou não, estudos que são feitos a partir de outras perspectivas teóricas e, em segundo lugar, por sua adequação ao tema de pesquisa do projeto do CORDIALL no qual se insere, o que já foi mencionado anteriormente. Após a escolha do corpus, esse foi preparado para que pudesse ser manipulado por um programa de computador, neste caso, o *WordSmith Tools*®. Assim, os romances foram digitalizados, corrigidos e salvos na função "somente texto" e em seguida explorados através das ferramentas *Wordlist* e *Concord.* A primeira lista as ocorrências de todas as palavras em um texto seguidas de dados estatísticos, e a segunda nos permite observar linhas de concordância acompanhadas de um co-texto. Finalmente, para a análise e discussão dos dados, as linhas de concordância foram analisadas e classificadas de acordo com o inventário sociosemântico apresentado anteriormente.

5- Os atores sociais em *Heart of darkness*

Ao lermos o texto de Conrad percebemos inicialmente uma dicotomia entre a representação dos europeus e africanos. Enquanto os primeiros são personalizados, os últimos são impersonalizados. As personagens européias são nomeadas – Kurtz, Marlow, Fresleven, identificadas relacionalmente como "a Tia" e "a Prometida" ou Categorizadas como "o Advogado", "o Contador", "o Gerente", categorias que lhes atribuem características humanas. Por outro lado, os africanos são impersonalizados ao serem genericizados (referência genérica), somatizados (apresentados por suas partes do corpo) e agregados (apresentados em grupos ou bandos), dentre outras categorias que serão discutidas abaixo.

No exemplo (1) os africanos são genericizados e abstraídos através do grupo nominal "*black shapes"* (vultos negros) e no (2) são

assimilados em "*a quarrelsome band of footsore sulky niggers"* (um bando de negros mal-humorados e pés feridos):

> (1) **Black shapes** crouched, lay, sat between the trees, leaning against the trunks... [**Vultos negros** agachavam-se, deitavam-se sentavam-se entre as árvores, encostados nos troncos... (TRAD 1998 p.33)].
> (2) A **quarrelsome band of footsore sulky niggers** trod on the heels of the donkey. [**Um bando de negros mal-humorados e pés feridos** marchava nos calcanhares do animal. TRAD 1998 (p.63)].

Ainda que apresentados no singular os africanos são genericizados como no exemplo (3) em que *a face* (um rosto) é utilizado para apresentar o africano sem referência precisa.

> (3) Then, glancing down, I saw **a face** near my hand.
> [Depois, olhando para baixo, enxerguei **um rosto** próximo a minha mão. (TRAD 1998 p.34)]

Nota-se que a assimilação apresentada no exemplo (2) é forma recorrente de representação, mesmo utilizando membros do corpo (somatização) para tal, como nos exemplos (4) e (5):

> (4) But suddenly when we struggled round a bend, there would be a glimpse of rush walls, of peaked grass-roofs, a burst of **yells**, a whirl of **black limbs**, a **mass of hands** clapping, of **feet** stamping, of **bodies** swaying, of **eyes** rolling, under the droop of heavy and motionless foliage.
> [Mas subitamente, ao contornarmos a duras penas uma curva do rio, vislumbramos paredes de junco, telhados de palha pontiagudos e **um turbilhão de braços negros - mãos** aplaudindo, **pés** batendo -, uma verdadeira explosão de **gritos**, **corpos** oscilando, **olhos** rolando, à sombra de pesada e imóvel folhagem. (TRAD 1998 p.75)].

> (5) I had to lean right out to swing the heavy shutter, and I saw **a face** amongst the leaves on the level with my own, looking at me very fierce and steady; and then suddenly as though a veil had been removed from my eyes, I made out deep in the tangled gloom, **naked breasts**, **arms**, **legs**, **glaring eyes** - the bush was swarming with **human**

> **limbs** in movement, glistening, of bronze colour. [Tive de curvar-me inteiramente para fora a fim de fechar a pesada veneziana, e enxerguei **um rosto** no meio das folhas a minha altura, olhando-me muito feroz e firme; então de repente, como se um véu houvesse sido removido dos meus olhos, avistei, no fundo da enreada escuridão, **peitos nus**, **braços**, **pernas**, **olhos** brilhando - a mata estava infestada de **membros humanos** em movimento, cintilantes, cor de bronze. (TRAD 1998 p.95-96)].

Nos exemplos (4) e (5), além de serem representados pelos seus membros, os africanos são apenas *yells* (gritos), *a mass of clapping hands* (mãos que aplaudem), *feet* (pés)*, bodies* (corpos), *naked breasts* (peitos nus), *human limbs* (membros humanos) em movimento.

Em outro nível de análise, vale destacar que a análise do núcleo semântico revela principalmente a somatização dos africanos, enquanto a análise dos núcleos dos grupos nominais, realizados principalmente por quantificadores como *mass, pairs, whirl* e *band,* revela a Agregação (presença de quantificadores definidos ou indefinidos funcionando como numerais ou como núcleo do grupo nominal), o que reforça a não individualização dos africanos, que, além de serem representados como partes do corpo, são apresentados como grupos ou números.

Percebendo-se que a somatização dos africanos poderia ser um padrão, através da ferramenta *Wordlist* foram levantadas as ocorrências de itens lexicais relacionados a membros do corpo conforme apresentado na TAB. 1 abaixo, e que foram base para investigações mais detalhadas com o *Concord.*

Tabela 1
Itens lexicais referentes a partes do corpo em *Heart of darkness*

Parte do corpo	**Ocorrência**	**Parte do corpo**	**Ocorrência**
Hand(s) [mão(s)]	44	Hair [cabelo]	13
Voice(s) [voz(es)]	42	Shoulder(s) [ombro(s)]	12
Foot [pé], Feet [pés]	36	Mind (s) [mente(s)]	11
Face(s) [rosto(s)]	35	Ear(s) [orelha(s)]	9
Heart(s) [coração (ões]	26	Lip(s) [lábio(s)]	9
Arm(s) [braço(s)]	25	Neck [pescoço]	6
Soul (s) [alma (s)]	21		

Cabe ressaltar, no entanto, que as ocorrências listadas na TAB. 1, acima, nem sempre representam o africano ou o europeu tomando a parte pelo todo. Através do *Concord*, foi feito um levantamento do contexto das seis partes do corpo que mais ocorrem como descrição, de acordo com a listagem contida na TAB 1, a saber: *head* (cabeça), *eyes* (olhos), *hands* (mãos), *voice (*voz)*, feet* (pés) e *face* (rosto). O objetivo do levantamento foi detectar quantas vezes as personagens, tanto europeus quanto africanos, tinham seus membros, produto (voz) ou itens associados à composição humana (alma e mente) tomados como um todo. A TAB. 2 apresenta o resultado, a seguir:

Tabela 2
Itens lexicais referentes a partes do corpo tomadas
como o todo em *Heart of darkness*

Item lexical	Usado para representar o povo local	Usado para representar o povo local	Usado para representar ambos no mesmo grupo
Head(s) [cabeça(s)]	3	2	-
Eye(s) [olho(s)]	6	-	-
Hand(s) [mão(s)]	1	2	-
Voice(s) [voz(es)]	1	14	1
Feet [pés]	2	-	-
Face(s) [rosto(s)]	3	-	1

Destaca-se da TAB. 2, acima, o fato de o europeu ser tomado pela parte através dos itens lexicais *head* [cabeça] (duas vezes)*, hand* [mão] (duas vezes) e especialmente *voice* [voz] (14 vezes), enquanto o povo local é tomado por todas as partes citadas. Destaca-se ainda o fato de a ocorrência do item lexical voz ser predominante na representação do europeu, enquanto o povo local é representado por sua voz somente uma vez. Esse fato aponta para o silenciamento desses atores sociais, aos quais são atribuídos apenas barulhos feitos com os pés, mãos e tambores e no caso da ocorrência da voz, são tratados como um conjunto de vozes que soam como murmúrios ininteligíveis que vêm da floresta.

5.1 – Os atores sociais em *O Coração das trevas*

A análise das traduções aponta para a manutenção da representação, quando olhada sob a lente das categorias mais amplas. Como para Bueno (2005), que analisou o perfil de transitividade em *Macunaíma* e sua tradução para o inglês, categorias amplas em si parecem não ser suficientes para descrever nuances das traduções – para expansão de sua análise a autora recorreu à função lógica da metafunção ideacional e à coesão lexical, associada à metafunção textual. Resguarda-se, no entanto que análises desse tipo podem revelar um dos vínculos do texto traduzido com seu original, pois não se espera que o tradutor transite livremente entre os diversos significados ideacionais. De acordo com Halliday (2001), embora não exista hierarquia entre as metafunções, na tradução a "equivalência" entre o texto original e traduzido, de maneira geral, "...é definida em termos ideacionais; se um texto não corresponde ao texto fonte ideacionalmente, ele não se qualifica como tradução..."(p.16)[2]. As nuances podem ser encontradas na análise discursiva de escolhas dos tradutores classificadas sob as mesmas categorias da análise do texto fonte, mas que realizam significados distintos, como nos exemplos abaixo:

> **(1)** A quarrelsome band of footsore **sulky** niggers trod on the heels of the donkey;
> Um quizilento bando de negros **mal-encarados,** com pés em chagas, marchava nos calcanhares do jumento; (TRAD 1984 p.40)

[2] Minha tradução de: "... is defined in ideational terms; if a text does not match its source text ideationally, it does not qualify as a translation, ..."

> Um bando briguento de negros com os pés esfolados trotavam nos calcanhares do jumento; (TRAD 1996 p.45)
> Um bando de negros **mal-humorados** e pés feridos marchava nos calcanhares do animal; (TRAD 1998 p. 63)
> Logo atrás dos burros vinha um briguento bando de negros com os pés machucados; (TRAD 2001 p.57)
> Um bando belicoso de negros **enfezados** com os pés feridos se arrastavam atrás do jumento; (TRAD 2002 p.48)

No exemplo (1) acima podemos perceber diferentes estratégias dos tradutores ao traduzir o item lexical *sulky*. Enquanto dois tradutores (TRAD 1996 e TRAD 2001) optaram pela omissão, os outros três (TRAD 1984, TRAD 1998 e TRAD 2002) o traduziram, ora mantendo a prosódia semântica negativa, ora intensificando-a: "mal-encarados", "mal-humorados" e "enfezados". Enquanto o primeiro intensifica a negatividade, os demais a mantêm.

Já no exemplo (2) os cinco tradutores optaram pela intensificação da prosódia negativa do item lexical *fool* (tolo) ao traduzi-lo por "palerma", "idiota", "imbecil" e "estúpido".

> (2) **The fool-nigger** had dropped everything, to throw the shutter open and let off that Martini-Henry.
> **O palerma do negro** tinha largado tudo, abrira o postigo e estava mandando fogo com o meu Martini-Henry. (TRAD 1984 p.59)
> **O idiota do negro** largara tudo para escancarar a janela e disparar aquele Martini-Henri.(TRAD 1996 p.67)
> **O negro idiota** havia largado tudo para escancarar a janela e disparar aquela Martini-Henry. (TRAD 1998 p. 97)
> **O negro imbecil** largara tudo para abrir a janela e disparar a Martini-Henri. (TRAD 2001 p.83)
> **O negro estúpido** havia largado tudo para abrir a janela e descarregar aquela Martini-Henri. (TRAD 2002 p. 70)

Por outro lado podemos notar tentativas de mitigação da prosódia negativa de itens lexicais como no exemplo (3) em que TRAD 1984 traduz por "nativos" o item lexical *niggers* traduzido pelos demais tradutores por "negros".

> (3) It appears **these niggers** do bury the tusks sometimes –
> Parece que **os nativos** às vezes enterram as presas dos elefantes, (TRAD 1984 p.63)

> Parece que **os negros** enterram as presas às vezes... (TRAD 1996 p.71)
> Parece que **os negros** enterravam as presas, às vezes – (TRAD 1998 p.104)
> Parece que **os negros** às vezes enterram presas de elefante – (TRAD 2001 p.88)
> Parece que **aqueles negros** enterram as presas, às vezes –(TRAD 2002 p. 75)

6 - Considerações Finais

As representações em *Heart of Darkness (O coração das Trevas)* foram analisadas considerando o inventário sociosemântico de van Leeuwen (1996) e apontaram para a personalização dos europeus e a impersonalização dos africanos. Enquanto os primeiros são nomeados, identificados relacionalmente ou categorizados, os últimos são somatizados e genericizados, especialmente pela fragmentação ao serem apresentados por suas partes do corpo. Essa distinção na forma de representação das duas etnias pode revelar o discurso racista que subjaz a obra de Conrad, e parece corroborar Achebe (1977) que afirma que Conrad, ao mesmo tempo em que nos mostra uma África em massa, fragmenta os personagens que são tidos apenas como membros do corpo. Já a análise das traduções aponta para a manutenção da representação negativa em relação aos africanos com instâncias de mitigação e intensificação da negatividade.

Referências

APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Zoetrope Studios, 1979. 1 fita de vídeo (148 min.). VHS, son, color., legendado.

ARMSTRONG, Paul B. (Ed.). *Heart of Darkness:* an authoritative text, backgrounds and contexts criticism. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

ACHEBE, CHINUA. An Image of Africa: racism in Conrad's *Heart of Darkness*. *Massachusetts Review*, v. 18, 1977. Rpt. in ARMSTRONG, Paul B. (Ed.) *Heart of darkness:* authoritative text, backgrounds and contexts criticism. London: W. W Norton and Co., 2000. p.336-349.

BRANTLINGER, P. Heart of darkness: anti-imperialism, racism, or impressionism? In: MURFIN, R. C. (Ed.). *Case studies in contemporary criticism: Heart of darkness.* Miami*:* Bedford Books of St. Martin Press, 1996. p. 277-298.

BUENO, Letícia Taitson; MAGALHÃES, C. M. *Transitividade, coesão e criatividade lexical no corpus paralelo Macunaíma, de Andrade e Macunaíma, de Goodland*. 2005. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

CONRAD, Joseph. *Heart of darkness.* Projeto Gutenberg. Disponível em: <http://www.gutenberg.org>. Acesso em: 27 out. 2006.

CONRAD, Joseph. O c*oração das Trevas*. Tradução de Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

CONRAD, Joseph. O c*oração das Trevas*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CONRAD, Joseph. O c*oração das Trevas*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

CONRAD, Joseph. O c*oração das Trevas*. Tradução de Albino Poli Jr. Porto Alegre: L & PM, 1998.

CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Tradução de Juliana L. Freitas. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2001.

CONRAD, Joseph. O c*oração das Trevas*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

FIRCHOW, Peter *Envisioning África:* racism and imperialism in Conrad's *Heart of darkness.* Lexington: University Press of Kentucky, 1999.

HALLIDAY, M.A.K. Towards a theory of good translation. In: STEINER, E.; YALLOP, C. (Ed.). *Exploring translation and multilingual text production:* Beyond content. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, 2001. p. 13-18.

HAWKINS, Hunt. *Heart of Darkness* and racism. In: ARMSTRONG, Paul B. (Ed.). *Heart of darkness:* an authoritative text, backgrounds and contexts criticism. New York: W. W. Norton & Company, 2006. p. 365-375.

MUNDAY, J. *Introducing Translation Studies.* London and New York: Routledge, 2001.

SARVAN, C.P. Racism and the *Heart of darkness*. In: KIMBROUGH, Robert (Ed.). *Heart of darkness:* an authoritative text, backgrounds and sources criticism. London & New York: W. W. Norton & Company. 1988. p. 280-285.

STEINER, E.; YALLOP, C. (Ed.) *Exploring translation and multilingual text production:* Beyond content. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, 2001. p. 13-18.

VAN LEEUWEN, T. Genre and field in critical discourse analysis: a synopsis. *Discourse and Society*, London, Newbury Park and New Delhi: Sage, v. 4, n. 2, p. 193-223, 1993.

VAN LEEUWEN, T. The Representation of Social Actors. In: CALDAS-COULTHARD, C. R.; COULTHARD, M. (Ed.). *Texts and Practices*: Readings in Critical Discourse Analysis. London & New York: Routledge, 1996. p.32-70.

VAN LEEUWEN, T. A representação de atores sociais. In: PEDRO, Emília Ribeiro (Org.). *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Editorial Caminho S. A., 1997. p. 169-222.

VASCONCELLOS, M. L. "Araby" and meaning production in the source and translated texts: a systemic functional view of translation assessment quality. *Cadernos de Tradução,* Florianópolis, n. 3, p. 215-254, 1998.

VASCONCELLOS, M.L.; PAGANO, A. P. Explorando Interfaces: estudos da tradução, lingüística sistêmico-funcional e lingüística de corpus. In: PAGANO, A.; MAGALHÃES, C.; ALVES, F. *Competência em tradução:*cognição e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 177-207.

WATTS, Cedric. A bloody racist: about Achebe´s view of Conrad. In: CARABINE, Keith (Ed.). *Joseph Conrad:* Critical assessments. Sussex: Helm Information, 1992. Disponível em: <http://english.tamn.edu/pers/fac/muana/conrad2.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2006.

“A literatura como prática de leitura: um problema?” ou, como ensinar a literatura como uma obra de arte?

Rômulo Monte Alto
UFMG

Este texto nasceu de algumas inquietações que me vieram durante um curso de Teoria da Literatura II, na época em que trabalhava na área de Letras da Faculdade Regional do Vale do Aço, de Ipatinga, interior de Minas Gerais, ligada ao grupo Unipac, e em conversas com minha irmã Sizínia Monte Alto, professora de Português e Literatura na Escola Estadual Madre Carmelita, na região da Pampulha em Belo Horizonte. Trata-se, na verdade, da proposição de algumas questões que certamente merecerão uma reflexão mais aprofundada em algum outro momento. Seu motivo gerador foi um pedido de minha irmã para que resolvesse uma “Avaliação de aprendizagem escolar”, da disciplina de português, enviada pela Secretaria de Estado da Educação àquela escola para ser aplicada aos alunos do ensino médio. Desconfiada do grau de dificuldade que aquela avaliação colocava para os alunos, bem como das respostas sugeridas para as questões, minha irmã solicitou um parecer sobre a prova, tarefa à qual me lancei motivado pela curiosidade que sempre alimentei pelo ensino de literatura no ensino médio da rede pública.

A avaliação padecia de clareza em vários aspectos: ora os termos de uma questão não definiam os contornos da resposta que se esperava, ora o conjunto das respostas não coincidiam com a pergunta à qual deveriam atender. A diversidade de gêneros com o qual se operava – textos poéticos, publicitários, jornalísticos, fragmentos de pichações, letras de músicas, entre outros – caracterizava a atividade como uma tarefa de leitura e compreensão textual, cuja essência reside na interpretação correta da mensagem supostamente veiculada por tais textos. Há que se ressaltar, antes de seguir adiante, a precariedade da reprodução de alguns textos, o que dificultava sobremaneira sua leitura e entendimento.

O que chamou a atenção, logo de início, foi o fato de que algumas questões pareciam não ter respostas, ou que tais respostas, se existissem, não estavam contempladas ali, mas sim em algum lugar cujo domicílio

apenas seus formuladores deveriam conhecer. Transcrevo abaixo duas dessas questões, para poder exemplificar o grau de dificuldade que encerravam.

Questão 6
Língua Portuguesa (Olavo Bilac)

Última flor do Lácio
És, a um tempo, esplendor e sepultura:
Ouro nativo, que na ganga impura
A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura,
Turba de alto clangor, lira singela
Que tens o trom e o silvo do procela,
E o arrolo da saudade e da ternura!

Amo o teu viço agreste e o teu aroma
De virgens selvas e de oceano largo!
Amo-te, ó rude e doloroso idioma,

Em que da voz materna ouvi: "meu filho!",
E em que Camões chorou, no exílio amargo,
O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

"Esplendor e sepultura", como predicativos da língua portuguesa, referem-se, respectivamente, à sua
a) complexidade lexical e ao desprezo que têm por ela os seus falantes.
b) estrutura elaborada e a impossibilidade de dominar suas regras.
c) riqueza de recursos e à sua pouca importância no cenário internacional.
d) sonoridade e à dificuldade gramatical que ela apresenta.

Questão 15
A carta de Pero Vaz de Caminha

Edição de base: Carta a El Rei D. Manuel, Dominus: São Paulo, 1963.

Senhor,

Posto que o Capitão-mor desta Vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a notícia do achamento desta Vossa terra nova, que se agora nesta navegação achou, não deixarei de também dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que – para o bem contar e falar – o saiba pior que todos fazer!

Esse fragmento revela uma pretensa superioridade européia, indicada na expressão de posse expressa no trecho
a) "dar disso conta a Vossa Alteza".
b) "desta Vossa frota".
c) "desta Vossa terra nova".
d) "escrevam a Vossa Alteza".

Na questão 6, podemos inicialmente desprezar as respostas "b" e "d", já que o texto não faz qualquer referência a regras gramaticais, bem como a dificuldade ou impossibilidade de conhecê-las. No entanto, para se aproximar às respostas "a" e "c", precisaríamos tomar o verso "Amo-te assim, desconhecida e obscura" como correspondência de "desprezo que têm por ela os seus falantes", o que implica certo grau de distensão semântica que o texto parece não autorizar, ou então acreditar que caberia a interpretação da expressão como algo de "pouca importância no cenário internacional"; também poderíamos pensar nos vários significados possíveis para a "bruta mina", como um impeditivo a interromper o desfrute do esplendor que é a língua portuguesa. Ou seja, qualquer das possíveis respostas sugeridas exigem um exercício de exegese extra-textual as situam mais próximas às características substantivas de "esplendor" e "sepultura", buscadas certamente em algum referente externo ao texto, já que sua função predicativa não encontra uma clara correspondência no conjunto das respostas oferecidas. Na questão 15, a resposta interpela pelo uso correto do pronome possessivo, o que,

a princípio, guardaria a idéia de uma "pretensa superioridade européia"; novamente nos encontramos frente a uma transposição de sentidos externos ao texto, uma vez que as estruturas "Vossa frota" e "Vossa terra nova" são semanticamente correlatas na afirmação da posição de superioridade, não européia, mas social, advinda do status concedido pela condição de rei.

Algumas considerações merecem ser feitas sobre esta conhecida prática de oferecer ao aluno um texto, acompanhado de um questionário, com o intuito de assegurar, ou medir, sua capacidade de fazer interpretações precisas sobre o sentido que guarda tal texto. Para tanto, voltemos a Umberto Eco e suas reflexões sobre a leitura ficcional em *Seis passeios pelos bosques da ficção* [1994]. Segundo Eco, todo texto é uma "máquina preguiçosa" à espera do trabalho do leitor que o coloca em funcionamento, através da ativação de uma memória textual que põe em rotação uma cadeia infinita de significantes e significados. Como é sabido por todos, mesmos os textos ditos informativos trazem em seu interior uma certa porcentagem de informação que espera por decodificação, seja através da remissão, da livre associação, identificação, negação, ou de vários outros mecanismos. Do ponto de vista da Pragmática, são conhecidas como "explicaturas" o universo de informações que estão no nível da superfície textual e não exigem do receptor grande trabalho para sua devida compreensão. Já o restante de informações que se encontram por detrás das figuras de linguagens, como as metáforas, ou de enunciados cuja expressividade reside na ironia que subverte a ordem de sua sintaxe, também chamadas de "implicaturas", exigem um maior dispêndio de energia por parte do leitor para seu entendimento. Ainda que os textos informativos tenham, em princípio, mais explicaturas que os textos literários – o que lhes garante maior estabilidade interpretativa, ao passo que amplia nestes últimos sua indefinida significação, o que também chamamos de literariedade – é importante ressaltar que as estratégias de abordagem de ambos os textos não se diferencia quanto aos mecanismos utilizados; o mesmo, no entanto, não se pode afirmar quanto às expectativas do leitor ao se posicionar frente aos referidos textos. De todo modo, ao eleger um texto literário para que o aluno trabalhe sobre ele e, ao mesmo tempo, fixar uma única rede de significação para seu trabalho interpretativo, aparece uma contradição: o professor interrompe o trabalho da "máquina" significante textual, impondo sobre este trabalho sua leitura única. Mas, então, estaria assim vedado o uso

de textos literários em exercícios de práticas de leituras? É claro que não, até porque muitos de nós, talvez a maioria, tenhamos completado nossa alfabetização e letramento nos livros infantis, nos gibis ou nos romances da infância e adolescência. Mas, como é possível resguardar a multiplicidade significante dos textos literários dentro dos marcos que se colocam para as questões formuladas, bem como produzir formas que abarquem as diversas leituras que certamente farão os sujeitos alunos ao ler os textos? Como garantir a integridade ficcional do texto literário, que é o que outorga, em última análise, a diversidade de acessos ao deleite prometido pelo livro, num ambiente de aprendizagem cuja característica básica é a uniformização de conceitos e práticas, sob princípios fixos e de fácil assimilação? Em outras palavras, como ensinar a literatura sem reduzi-la a um amontoado de assertivas de mão única, sempre vindo e voltando na direção do professor, que é quem regula as medidas de leitura e estipula os valores em jogo? Como recordar que como uma arte, a literatura exige ser ensinada como se ensina a apreciar uma obra de arte, se é isso o que ela realmente é!?

Talvez Jorge Luis Borges possa nos oferecer alguma pista para começar a responder a essa pergunta. Em Borges, o trabalho da leitura reclama sua prevalência sobre o trabalho da escrita, o que levou o crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal a afirmar que o escritor argentino criou "em vez de uma poética da obra, uma poética da leitura".[1] Em seu propósito de restaurar a "arte estagnada e rudimentar da leitura", ele não só negou peremptoriamente a autoria como habilidade gestora da obra literária, através da negação da linha temporal que regiam as relações com seus precursores, mas, principalmente, oferecia a seus leitores a imagem do escritor como um outro leitor. Borges assim, deixava para trás a busca do significado original do vocábulo, da expressão, ou do enunciado, para ensaiar sua reconstrução numa outra perspectiva imprevista, atemporal por lhe permitir modificar o passado e criativa por se assemelhar ao gesto divino da criação. Sua célebre frase, "Que outros se gabem das páginas que escreveram; orgulho-me das que li", dá a exata medida dos materiais com que construiu a figura do leitor contemporâneo. Ao transferir a atividade da recepção do professor (e aqui nos referimos ao professor-provedor da leitura única) para o conjunto de leitores que tem a sua frente, invertemos a direção em que normalmente

[1] MONEGAL, 1980, p. 80.

ocorrem as diversas atividades de leitura e exploração dos textos literários dentro dos ambientes escolares. Obviamente que ao professor cabe um papel decisivo nesse processo, ao oferecer aos alunos elementos a partir dos quais construir suas redes textuais. Talvez assim a literatura possa reencontrar sua perdida vocação de objeto artístico, dando plena vazão a sua natureza ficcional no contexto escolar; talvez assim possamos recolocar a literatura em seu campo de origem, o da arte, pensando neste deslocamento e tudo o que implica para o seu ensino. Questões para a teoria da literatura e o ensino da literatura.

Referências

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

MONEGAL, Emir, Rodríguez. *Borges*: uma poética da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1980.

“Ohs” e “Ahs”: por uma estética da perversão

Ronnie Francisco Pereira Cardoso
UFMG

> Em dois minutos ela tinha gozado três ou quatro vezes com centenas de “ohs” e “ahs” e exclamações entrecortadas.[1]

“Só três noite de amor, só três noite de amor”, assim ficou marcado no imaginário da escritora Hilda Hilst um dos encontros que teve com o pai psicótico, quando depois de muito tempo afastados, vieram a se encontrar. A própria escritora disse na entrevista feita para a edição número oito, em *Os Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, que, mais do que influência do pai, fez toda sua obra através dele. Em várias entrevistas Hilda Hilst citou o mito da filha que embriaga o próprio pai para que possa ter uma noite de amor com ele.

A literatura como incesto, ou a literatura do incesto, é o que nos apresenta Hilda Hilst ao escrever toda uma vasta obra para o pai, como se fizesse amor com ele através da escrita. Em quase toda sua obra, a exploração erógena do corpo da língua traduz um imaginário que, dando voz à demanda do seu desejo, sexualiza as palavras, explícita as demandas reais da carne e vai subvertendo a dimensão simbólica do seu texto, a ponto de nos convencer, como propõe Júlia Kristeva, “de que não há carne mais perturbadora que a carne da escrita”.[2] Parece, assim, que Hilda Hilst nos apresenta a melodia das nossas pulsões inconscientes.

Sem pretender confundir literatura e vida, não é a intenção desta leitura sobre a obra de Hilda Hilst, pois como pensa Deleuze “a literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal”,[3] desloco o interesse para uma estética vinculada à encenação perversa que é desenvolvida na obra de Hilda Hilst, e mais

---

[1] HILL; WALLACE. *Erótica*, p. 200.
[2] KRISTEVA. *Sentido e contra-senso da revolta*, p. 197.
[3] DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 15.

radicalmente, em obras como a de Marquês de Sade, Sacher-Masoch e as obras literárias do Bataille.

A trilogia pornográfica de Hilda Hilst – composta dos livros *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d'escárnio: textos grotescos* e *Cartas de um sedutor* – é, levando-se em conta o conjunto da sua produção literária, o momento no qual a explicitude da cena sexual está mais óbvia. Entretanto, a estratégia obscena e licenciosa faz parte da dinâmica de toda a sua obra em prosa, e a trilogia pornográfica, podemos lê-la como o resultado, ou o fecho, do caminho perverso que a obra de Hilda Hilst desde o início já propunha. A sua obra seria a realização imaginária do ato sexual com o pai.

Em *Totem e Tabu*, Freud relaciona as diferentes formas de neuroses e as instituições culturais, o que nos permite falar de uma estética do sintoma. Conforme sua observação, as neuroses apresentariam ponto de concordância notáveis e de longo alcance com a arte, a religião e a ciência. Contudo, ressalta que a neurose se aparenta com a caricatura dessas grandes instituições sociais. Assim, a neurose obsessiva seria caricatura da religião, o delírio paranóico seria a caricatura de um sistema filosófico e a histeria seria a caricatura da obra de arte. Acrescento a essa relação, feita por Freud, da estética com um sintoma, ou melhor, de que há uma estética no sintoma, que o fetiche perverso, representado no discurso pornográfico, seria a caricatura da relação sexual. Dito de outra forma, a pornografia seria o lugar apropriado para falarmos de uma estética da perversão.

Entretanto, a curiosidade estética, na perspectiva freudiana, repousaria sobre um recalcamento do objeto sexual. Por isso, segundo Freud, não poderíamos jamais achar realmente belos os órgãos sexuais cuja visão desperta excitação sexual, pois ainda que o conceito de belo tenha origem na excitação sexual, haveria uma sublimação da pulsão sexual no sentido da arte.

Contudo, não nos parece que a pornografia seja um gênero contrário à arte, ou que o literário esteja na pornografia apenas como acessório, conforme o pensamento de alguns autores. Na pornografia, o objetivo da escrita é justamente "ressexualizar", pela encenação perversa e pelo efeito da grafia, o que se sublimou no sentido da arte. O desdobramento maior disso seria a releitura do conceito de sublimação, na sua possibilidade de ampliar a interpretação das práticas artísticas que

encenariam nossas tendências originárias à perversão, em contraponto assim com o aspecto ascético e asséptico da *belle lettre*.

Segundo o historiador Jean-Marie Goulemot, no séc. XVIII, antes do surgimento do termo pornografia, a definição de erotismo abrangia tanto a noção de amor, de galanteria, como a de delírios provocados pelo desejo. E para designar os textos e imagens que visavam exclusivamente a produzir excitação sexual, usavam-se os termos licenciosos e obscenos. O primeiro fazia alusão tanto à libertinagem do espírito como a de costume, já o segundo se referia a tudo que é contrário ao pudor, que se deveria evitar esconder.

Parece que, com o desenrolar do tempo, o termo pornografia vem substituir ou incorporar todas essas acepções, até mesmo porque não há entre as definições de obsceno, erótico, licencioso e, o termo em questão, a pornografia, uma fronteira inquestionável e definitiva. Tanto é que, diante da dificuldade de estabelecer os limites entre eles, alguns pesquisadores, entre eles Lynn Hunt e Goulemot, têm optado por tratá-los como sinônimos, ainda que, em alguns momentos, ressaltem as distinções semânticas decorrentes das variações sociais, filosóficas ou morais de cada época.

De maneira abrangente, parto da idéia que o erotismo é o conceito, estabelecido a partir da experiência de dissolução, como pensa Bataille em sua célebre obra *O erotismo*, que vai pautar a pornografia como gênero literário. Sugiro, inclusive, pensar a pornografia como o termo que engloba todas as possibilidades da representação que põe em cena o ato sexual quando este se apresenta explicitamente ou, ainda que implícito, subtendido, mas que esteja em confronto com a moral vigente, com os interditos sociais e com o bom tom da linguagem oficial[4]. Nesta perspectiva, o obsceno, o licencioso, e os exercícios lúbricos são vistos como estratégias instrumentalizadas pela pornografia, ou seja, são os mecanismos que fazem parte do sistema poético do qual a pornografia

[4] Bakhtin ressaltou no seu estudo sobre *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, o protesto de Motaigne contra o poder crescente das regras e interdições verbais já em curso no final do século XVI: "O que faz aos homens a ação genital, tão natural, tão necessária e tão justa, para que não se ouse falar dela sem vergonha e para excluí-la das conversas sérias e regradas? Nós pronunciamos ousadamente: matar, roubar, trair: e aquilo, não ousaríamos dize-lo a não ser entredentes?" MONTAIGNE, *apud* BAKHTIN, 1999.p. 280.

faz uso, são incorporados por ela para atingir seus efeitos, ou sua eficácia, sobre a moral e o corpo do leitor.

Fazer emergir a volúpia da carne no leitor, a partir da explicitude da linguagem sexual no texto, não seria uma forma de ressexualizar a sublimação neste discurso que privilegia o corpo na sua dimensão pulsional? Não seria esta a proposição de uma possível estética perversa: a sublimação ressexualizada?

Edilene Freire Queiroz, em sua prática clínica, aprofunda sobre o tema ao dar ênfase ao discurso do perverso, no qual a palavra adquire valor de "mostração" em conseqüência de uma compulsão ao ato. Segundo a psicanalista, as "frases fetiches" e a "palavra mostração" impõem-se ao discurso descritivo e hiperbólico do perverso de forma que o significante tem mais a função de apresentação do que de representação.

Apesar da pornografia exercer uma eficácia erótica no corpo do leitor, não necessariamente é a excitação o efeito alcançado. Como pensa Michel Leiris, e neste caso a perversão se apresenta na literatura com um empreendimento etnográfico, "o masoquismo, o sadismo e, enfim, todos os vícios são meios de sentir-se mais humano"[5], pois nos apresenta algo que nós, neuróticos recalcamos, e que tem a ver com nossas experiências mais profundas, violentas e abruptas com o corpo. Para Leiris, o homem só consegue intensificar sua consciência corpórea quando ultrapassa a repugnância diante dos mecanismos secretos da carne.

Há uma vivência diferenciada do corpo na perversão. Sobre isso Lacan faz o seguinte comentário no *Seminário 20*: "os perversos... há neles uma subversão da conduta apoiada num saber-fazer, o qual está ligado a um saber, ao saber da natureza das coisas, há uma embreagem direta da conduta sexual sobre o que é sua verdade, isto é, sua amoralidade." A relação do pervertido com a lei, a proibição e a função paterna aparece como determinante estrutural. Como se houvesse um dever de transgredir a lei, sem cessar, e substituir por ela a lei do seu desejo. Tanto a diferença dos sexos quanto a proibição do incesto, à qual o perverso não consegue associar a lei, seriam desmentida por ele.

Se no neurótico, o recalque é o mecanismo estrutural de sua defesa, no perverso encontraremos a fixação e renegação da realidade (*Verleugnung*). No caso específico do fetichista, Freud observa que este se recusa a reconhecer a existência da percepção traumatizante da ausência

---

[5] LEIRIS, M. *apud* MORAES. *O corpo impossível*, p. 161.

do pênis na mãe. E para desmentir tal constatação, o sujeito perverso vai fazer uma elaboração substitutiva, que neutraliza a angústia através da fixação em um objeto fetiche.

Em todas as suas formas de negar a castração, de desmentir a falta, o perverso vai se colocar na contramão da norma, da "lei do pai". Contudo, ao se opor à lei, negar a castração, o perverso acaba por se fixar a outra lei, por sua vez, identificado ao "pai primevo", do qual trata Freud em *Totem e Tabu*. Preso à pré-história da lei, o perverso fica assujeitado ao imperativo categórico de dever gozar, obedecendo ao "Outro" que o fixa a um fetiche.

Para Queiroz, assim como para outros psicanalistas, a problemática do perverso se situa na imagem que ele guarda da castração do corpo do outro, ou seja, ele faz o desmentido da castração feminina. Ele tenta encobrir a falta da mulher com um véu, de modo a não ver, mas ainda assim vendo, e tenta também, a todo custo, restituir ao feminino o que está faltando. Por isso, segundo Queiroz, o mecanismo de ocultação/revelação é próprio da problemática perversa.

A presença do véu permite àquilo que está mais além – a falta –, a se realizar como imagem, ou melhor, permite a projeção e imaginação da ausência, ao colocar em seu lugar um objeto imaginário. A dimensão imaginária aparece prevalente na organização perversa ao investir num objeto substitutivo que preencha a falta. A pornografia pode ser vista justamente como a exploração desta dimensão imaginária do perverso.

Na pornografia o perverso parece dizer que goza com o que o neurótico recalca, ou mais vigorosamente, ele parece dizer que goza enquanto o outro recalca, trazendo assim, vestido de verdade, o real do desejo recalcado no inconsciente do neurótico. A psicanalista Maria Rita Kehl, no ensaio "Cinco Propostas Sobre a Filosofia Libertina",[6] ao analisar o romance de Choderlos de Laclos, As Relações Perigosas, diz que "no diálogo entre o neurótico e o perverso, o perverso monta uma cena para fazer com que o neurótico acredite que ele domina os segredos do gozo – e o neurótico, bobo, acredita".[7] Como bem percebe a psicanalista, há sim um gozo do perverso, mas não como acredita o neurótico. Ou melhor, o que há talvez seja apenas isto: fragmentos das possibilidades de gozo. Contudo, no seu discurso, o perverso demonstra

[6] KEHL. *A mínima diferença*, p. 228.
[7] KEHL. *A mínima diferença*, p. 240.

antropologicamente que a palavra sempre fracassa na expressão do desejo, por isso a emprega de modo relativo, pois para além dela, há coisas a serem mostradas e que, portanto, a palavra seria insuficiente para mostrar.

Já havia uma elaboração em Freud de um corpo habitado pela linguagem, e que foi se desdobrando depois, por outros autores, em várias noções de corpo: corpo pulsional, corpo erógeno, corpo imaginário, corpo simbólico e corpo sujeito, como observa Queiroz. Em Lacan, a dimensão corporal será abordada na perspectiva dos três registros da experiência do sujeito: real, imaginário e simbólico.

> Na primeira, a do corpo enquanto real, ele é concebido mais próximo da noção de organismo, embora não seja redutível a este, funcionando como matéria-prima e fonte de energia. Na segunda, a do corpo imaginário, ele pode ser entendido como aquele que permite pensar o ser enquanto constituído numa *Gestalt,* numa imagem, efeito de superfície resultante da ação do simbólico no real que transforma a matéria-prima em corpo erotizado. O Estádio do Espelho, de Lacan, destaca a montagem dessa *Gestalt* do corpo, condição estruturante do sujeito. E, por último, o corpo simbólico no qual está implicado o sujeito falante, capaz de representar e converter para o corpo seus pensamentos e fantasias etc.[8]

As três possibilidades de registro do corpo, acrescenta Queiroz, de acordo com a ótica de Lacan, estão enodadas, servindo de unidade mínima para a constituição do sujeito. Há uma ordem simbólica prevalente, marcada pelo "Outro", pela linguagem. Nessa perspectiva, o corpo não pode mais ser concebido puramente como organismo, pois nele se implica uma condição relacional: "Eu-Outro".

Também sobre uma lógica triádica, Hilda Hilst escreve *Tu não te moves de ti*. Construído de maneira enganosa, como um romance tese, ou como uma novela alegórica, o livro está dividido por uma estrutura dialética, em três partes que se complementam precariamente sob uma lógica triádica: "Tadeu (da razão)", "Matamoros (da fantasia)", "Axelrod (da proporção)". Ao longo da leitura vamos percebendo um

[8] QUEIROZ. *A clínica da perversão*. p. 103

desmantelamento sistemático e progressivo das próprias certezas dessa relação dialética.

Em "Tadeu (da razão)" encontraremos o executivo homônimo frustrado e acuado por sua pragmática esposa Rute, que tenta a todo custo moldá-lo à lógica mercantil capitalista. Já não vendo sentido em sua atividade, Tadeu passa a sofrer anseios poético-metafísicos, incabíveis sob a luz da razão e à vida conjunta com Rute. Doravante, vai se proteger, ou se projetar, em outro lugar, na sua fantasia. Tadeu, o homem deus (portanto, Tadeus), o verbo, faz-se carne em "Matamoros".

Já não há mais sinais do mundo de Rute em "Matamoros (da fantasia)". Como observa Pécora nas Notas Introdutórias ao livro, neste espaço inatual "a realidade é exclusivamente da poesia antiga, desde a que ocorre nos cantares bíblicos até a que narra amores pastoris vagamente clássicos, mas sempre abertamente sensuais"[9]. Maria Matamoros vive no lugar de delícias, em puro êxtase com o homem perfeito que por lá aparece e a desposa. Ela passa a chamá-lo de "Meu" ou de "Tadeus".

É nesta parte que Hilda Hilst vai aos poucos nos fornecendo elementos para pensar sobre uma poética da perversão. Naquele lugar apropriadamente de delícias, se junta sensualidade, o terror e a piedade, combinados ou submetidos à idéia judaico-cristã da provocação, como pensa Pécora. Diz a personagem homônima:

> Matamoros talvez porque mato-me a mim mesma desde pequenina, não sei, toquei os meninos da aldeia, me tocavam, deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos, o suor que era deles se entranhava no meu, acariciávamo-nos junto às vacas, eu espremia os ubres, deleitávamo-nos em suor e leite e quando a mãe chamava o prazer se fazia violento e isso me encantava, desde sempre toquei, só assim é que conheço o que vejo, tocava os morangos antes do vermelho, tocava-os depois gordo-escorridos, tocava-os com língua também, mexia tudo muito, tanto, que a mãe chamou um homem para que fizesse rezas sobre mim...[10]

Perverter em Hilda Hilst, tanto em *Tu não te moves de ti*, quanto na sua polêmica trilogia pornográfica, não é só explorar a

[9] PÉCORA *in* HILST. *Tu não te moves de ti,* p. 13
[10] HILST. *Tu não te moves de ti,* p. 61

linguagem sexual em seu aspecto denotativo, quando se vai ampliando todos os gestos da sexualidade num "discurso mostração", como vemos em Marquês de Sade, mas é também reduzir o corpo ao seu estado poético, em seu estado de carne. No sutil jogo perverso de Hilda Hilst, na especificidade de sua construção literária, a palavra vai adquirindo valor de ato sexual, de carnalidade, de lubricidade. Especificamente em *Tu não te moves de ti*, o corpo é o lugar sobre o qual as formas do conflito se inscrevem. O fantasma de Tadeu é tomado ao pé da letra em "Matamoros", de modo que as mais primitivas inscrições de sua fantasia ganham forma e corpo na linguagem, no seu fetiche de uma poesia carnal. A personagem Matamoros é quem vai assujeitar-se ao delírio carnal e poético para atender aquele a quem ela chama de "Meu" ou de "Ta-deus", homem deus.

É o cenário carnal que se mostra aí pulsando, em carne viva, ancorado no enigma pulsional. Como em santo Agostinho, a carne aí não significa exclusivamente o corpo ou o sexo, ainda que este último seja o mais temível por ser o mais rebelde e mais persistente, levando à discórdia interna, independente da própria vontade humana. Parece-me que é sobre um princípio de incerteza, quando a gramática do simbólico falha, que o verbo se faz carne, nos permitindo explorar uma língua enigmática, ancorada nas cavidades e reentrâncias que, neste caso, só o espaço literário nos permite experimentar.

É citando sua própria vida que Santo Agostinho, nas Confissões, vai ilustrar a divisão da vontade pela libido: "loucura deste prazer, que a nossa degradação liberta de todo o freio, e que é proibido pela vossa lei, me fez aceitar o cetro que empunhei com ambas as mãos." [11] Inúmeras são as passagens, como observou o psicanalista Jurandir Freire Costa, nas quais Santo Agostinho fala de seus tormentos na luta contra a concupiscência, quando se manifesta a fraqueza da vontade em relação à carnalidade. A carne seria o corpo dessimbolizado, algo que escapa e resiste à própria representação pelo simbólico.

Tão intensamente, também em Hilda Hilst, é a própria palavra que pulsa como se fosse de carne, mas o que é a carne? Sem responder, a escritora, no seu livro *Do Desejo*, deixa-nos envoltos na questão:

---

[11] Santo Agostinho. *apud* COSTA. *Sem fraude nem favor*, p. 86.

O que é a carne? O que é este Isso
Que recobre o osso
Este novelo liso e convulso
Esta desordem de prazer e atrito
Este caos de dor sobre o pastoso.
A carne. Não sei este Isso.

O que é o osso? Este viço luzente
Desejoso de envoltório e terra.
Luzidio rosto.
Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.

Referências

BAKTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola.* Lisboa: Edições 70, 1979.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: L & PM, 1987.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

CLAVREUL, Jean et al. *O desejo e perversão*, Campinas: Papirus, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São paulo: Editora 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Apresentação se Sacher-Masoch*. Rio de janeiro, Ed. Taurus, 1983.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

HILL, Charlotte; WALLACE, William. Erótica: uma antologia ilustrada da arte e do sexo. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2003.

HILST, Hilda. *Do desejo.* São Paulo: Globo, 2004.

HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. *Estar Sendo. Ter Sido.* São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Paulicéia. 1991.

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio: textos grotescos.* São Paulo: Siciliano, 1990.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lambi.* São Paulo: Massao Ohno, 1990.

HILST, Hilda. *Ficções.* São Paulo: Quiron, 1977.

HILST, Hilda. *Rútilo nada, A obscena Senhora D. Quadós*. Campinas: Pontes, 1993.

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti.* São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

HUNT, Lynn (Org). *A Invenção da pornografia*: obscenidade e as origens da modernidade. São Paulo: Hedra, 1999.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*: masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KRISTEVA, Júlia. *As novas doenças da Alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

KRISTEVA, Júlia. *Sentido e Contra-senso da Revolta: (discurso direto):* poderes e limites da psicanálise I. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de Psicanálise.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

QUEIROZ, Edilene Freire. *A clínica da perversão*. São Paulo: Escuta 2004.

QUINET, Antônio. *As 4+1 condições da análise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SONTAG, Susan. *A vontade radical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Autobiografia como Tauromaquia em Michel Leiris

Sabrina Sedlmayer Pinto
UFMG

L´age d`homme, de Michel Leiris, é um livro produzido em um tempo em que analistas recomendavam aos seus pacientes que escrevessem a vida. Paralelamente às palavras livres, soltas e associadas pela fala, as primeiras décadas do século XX foram marcadas por outros gestos que corroboraram certa crença no protagonismo do *eu*: o Surrealismo, pela possibilidade da revelação de uma condição interior autêntica; a fotografia, pela tentativa de enquadramento e de apreensão do sujeito humano; e a literatura que, através da experimentação com a linguagem (também do automatismo e do onirismo, como de outras manifestações artísticas), se abriu irreversivelmente para um vertiginoso jogo com a escrita.

Talvez justamente nesta encruzilhada, entre a derrocada de uma concepção cartesiana de sujeito e a edificação de um outro discurso capaz de abrigar o vacilo, o tremor e o não sabido, é que se localiza o projeto memorialístico de Leiris. Envolvido de forma atormentada com o Surrealismo, a Psicanálise e o Existencialismo, mais amistosamente com a crítica de arte e com a Etnografia, em companhia intermitente de Max Jacob, André Masson, George Bataille, Francis Bacon, Picasso, Giacometti, Miró, Wilfredo Lam, Sartre, entre outros, Leiris vive o Alto Modernismo (e quase todo o século XX, poderíamos acrescentar) a uma distância calculada:[1] ao mesmo tempo em que participa de grupos, revistas e manifestos, não se torna porta-voz, líder ou mentor de nenhuma das correntes dessa convulsa cena.

Será, antes, na retrospectiva do tempo, em uma extensa obra de mais de mil páginas (considerando-se também os quatro volumes que constituem *La Régle du jeu),* que Leiris se consagrará como aquele

[1] Em entrevista a um jornal, em 1989, Leiris brincou ao dizer: "J´aime mieux étre premiere dans mon village que second à Rome". Tal afirmação demonstra este caráter *so far a way so close* que imprimiu a sua existência e a sua obra.

que busca, pela confiança na escrita da memória, a vocação. Mas o que promete ser então uma autobiografia situada "entre o caos miraculoso da infância à ordem feroz da virilidade" (LEIRIS, 2003, p.40), espécie de rito de passagem, estória de afirmação de uma identidade madura - a idade do homem-, desempenha, por outras vias, o exemplar papel de *roman d`apprentissage* ao seguir a tradicional linhagem do romance europeu: "Um ser ainda não inteiramente formado confronta-se com os problemas de seu desenvolvimento. É afrontando-os que poderá resolvê-los. Tem um futuro diante de si, é rumo a esse futuro que avança, determinando-o pouco a pouco graças a uma série de experiências" (POULET, 1992, p.105).

Sem dúvida nenhuma, Leiris vai além do *ato*, catarse, confissão, movimento dirigido a si próprio e aos outros, como uma espécie de drama de ressentimento no qual é obrigado a assumir positivamente um risco para se libertar das "coisas obscuras". A etnografia que faz de si pouco se assemelha ao exibicionista jogo de espelhos da maioria dos escritos íntimos e livros de memória que proliferam na contemporaneidade. Estes, além de negarem a rugosidade do real em nome de uma legibilidade tácita, escolhem a brincadeira para falarem da angústia (COLI, 2005), desconhecendo não só o experimentalismo (e muitas vezes o devir e o acontecimento), como também que literatura é defesa do atrito, um tenso tipo de relação com o texto escrito, como diz Silvina Rodrigues Lopes:

> Mas em nenhuma frase, em nenhum livro, há verdade senão nas suas conseqüências. Porque a verdade nunca é prévia, nunca está num anterior. Para fazer uma afirmação recorre-se a teorias e técnicas, mas a sua verdade não está nelas. (...) Não se trata de representação ou de ficção, mas sim de testemunho de um segredo que permanece segredo e como tal desfaz qualquer hipótese de unidade de significação (LOPES, 2003, p.56).

Nominalista que era, Leiris reconhece paradoxalmente tanto "o fascínio com a onipotência da linguagem como também uma negação, nem sempre percebida, das idéias gerais" (ANTELO, 2003/2004, p.36). Uma pungente racionalidade, de um lado, e uma sensibilidade atormentada do mundo e dos seus afetos, do outro, é o que encontramos nessa obra em que o eu afirma querer libertar-se do "temor quimérico de um castigo, quimera reforçada pela influência imbecil da moral cristã", "da coerção de convenções lógicas e desumanas próprias de uma

civilização que mata os criminosos que produz e resolve pela destruição ou pela guerra pura e simples problemas tais como a superprodução e o desemprego". (LEIRIS, 2003, p.184). Anos depois de ter escrito *L´age d`homme* reconhece também "que na base de toda introspecção há o gosto de contemplar-se , e que no fundo de toda confissão há o desejo de ser absolvido" (LEIRIS, 2003, p.18), mas, no movimento mesmo do pensamento com a caneta na mão, tenta ir além do possível e inserir, na confissão, "o chifre do touro"

Introduzir o chifre do touro na arte, lutar contra a sua valoração estritamente estética, impedir que a escrita da memória seja ornada da mesma maneira que os "encantos fúteis de bailarina", introduzir nem que seja a sombra do chifre do touro na vida, desembaraçar-se de certas representações, tornar claros outros traços, atritar-se, levar chifradas, é o que diz como ensaísta:

> Eu pensava, portanto, em chifre de touro. Resignava-me com dificuldade em ser apenas um literato. O matador que corre perigo em nome da oportunidade de ser mais brilhante que nunca, e mostra toda a qualidade de seu estilo no instante em que é mais ameaçado: eis o que me maravilhava, eis o que eu queria ser. Por meio de uma autobiografia relacionada a um domínio no qual, geralmente, a reserva é indispensável – confissão cuja publicação me seria perigosa na medida em que seria comprometedora e suscetível de tornar mais difícil, ao torná-la mais clara, minha vida privada –, eu buscava desembaraçar-me decididamente de certas representações incômodas e, ao mesmo tempo, distinguir com o máximo de pureza meus traços, atos tanto para uso próprio quanto para dissipar toda idéia errônea que os outros pudessem ter de mim. (LEIRIS, 2003, p.17)

Apesar de afirmar que grande parte da sua infância desenrolou-se sob o signo dos espetáculos, óperas e dramas líricos, fazendo com que desde muito cedo tivesse "um gosto muito pronunciado pelo trágico, pelos amores infelizes, por tudo que termina de maneira lamentável, na tristeza ou no sangue", podemos afirmar que *L´age d´homme* se situa mais precisamente em uma arena do que propriamente em um palco, cenário consagrado do gênero por colocar o *eu* para atuar.

Se no título dessa primeira obra autobiográfica Leiris pretende se apresentar como másculo e vigoroso, no meio do caminho de sua vida, ou mais precisamente quando acaba de completar trinta e quatro anos, ele aparece muito mais como uma espécie de *novillero*, toureiro em início de carreira que ainda não domina a estética do fingimento. São os *matadores* os profissionais que se dedicam ao quarto inicial e *à hora da verdade*, que exibem as habilidades artísticas antes de quadrar o touro e matá-lo com uma tocada certeira. Na liturgia da tauromaquia, qualquer outro gesto de exteriorização por parte do toureiro é tomado como desmedida: este deve mostrar-se forte, corajoso e decidido, mas exibir a sua arte de forma comedida, sóbria e serena. Distanciada. Cabendo apenas ao público festejar ou vaiar as ações da arena.

O tema taurino não aparece, assim, como metáfora, imagem condensadora dentro da narrativa. Leiris sublinha é o método. Volta-se à *performance* do toureiro para logo depois afirmar que escritor e toureiro se distinguem radicalmente no plano da *qualidade*, pois o matador de touros faz do risco da vida o seu ofício:

> Observo que também para ele há regras que não podem ser infringidas e autenticidade, pois a tragédia que representa é uma tragédia real, na qual derrama sangue e arrisca a própria pele. A questão é saber se, em tais condições a relação que estabeleço entre a autenticidade dele e a minha não repousa sobre um simples jogo de palavras. (LEIRIS, 2003, p.21).

O touro participou como uma espécie de *ritornello* não só das revistas surrealistas, *Minotauro* e *Acéfalo*, como não menos de *Guernica*, célebre parábola da Guerra Civil espanhola, além de outras tantas obras de Picasso em suas inúmeras fases e estilos. Bem antes dele, já é possível localizarmos o touro nas águas-fortes de Goya, no códice das *Cantigas* de Afonso X, na *Carmen* de Bizet e até mesmo na fábrica de sonhos do cinema, com Rodolfo Valentino e Tyrone Power.

Mas o touro a que se refere Leiris mais se assemelha à pintura transfigurada de Francis Bacon e à ficção erótica de Bataille, considerada por Martin Jay, como um dos maiores libelos antiocularcentrista já realizados (JAY, 1994). Bacon fez dois retratos de Leiris. Sobre essa experiência de pintar pessoas (a maioria das vezes utilizando-se de fotografias), afirma que:

> Não me é possível pintá-las literalmente. Por exemplo, acho que daqueles dois retratos que fiz de Michel Leiris, o que fiz menos literalmente parecido com ele é o que se parece com ele de uma forma mais dramática. O interessante neste retrato de Michel é que ele é o que se parece mais com a sua figura, mas quando se pensa na cabeça de Michel, a gente sabe que ela é arredondada, e essa do retrato tem uma forma comprida e estreita. Por isso pode-se dizer que ninguém sabe o que faz uma coisa parecer mais real do que uma outra. Eu realmente quis que esses retratos de Michel ficassem parecidos com ele: não faz sentido fazer o retrato de uma pessoa se não for para ficar parecido com ela. Mas por ser comprida e fina, essa cabeça nada tem a ver com a cabeça de Michel, mas, mesmo assim, é a que se parece mais com ele. (BACON, 1995, p.146)

Difícil acreditar que Bacon não tenha lido, relido talvez, o auto-retrato de Leiris:

> Acabo de completar trinta e quatro anos, a metade da vida. Fisicamente, sou de porte médio, mais pequeno que médio. Tenho cabelos castanhos, cortados rente a fim de evitar que se ondulem, também por temor de que se desenvolva uma calvície ameaçadora. Tanto quanto posso julgar, os traços característicos de minha fisionomia são: uma nuca muito reta, caindo verticalmente como uma muralha ou uma falésia, marca clássica (a acreditar nos astrólogos) das pessoas nascidas sob o signo de Touro: uma fronte larga, um tanto achatada, com veias temporais nodosas e salientes. Essa amplidão da fonte está relacionada (segundo os astrólogos) ao signo de Áries: de fato, nasci em vinte de abril, portanto no limiar destes dois signos: Áries e Touro. (LEIRIS, 2003, p.27)

Essa cabeça grande, desproporcional em relação ao resto do corpo, surge, nos retratos de Bacon, ainda mais deformada, mais artificial, mais brutal, por isso mesmo mais parecida segundo a lógica de suplemento elaborada por Derrida. Sem virar caricatura um minuto sequer, mas de certa forma indo *contra* um jeito de se conceber retrato, essa imagem de Leiris talvez seja mais forte do que o que o memorialista

convocou em toda a narrativa como imagens que mais diziam de si, as figuras femininas de Lucrecia, Judite e Salomé e até mesmo o mito da cabeça de Holofernes.

Já Bataille, além de ter sido analisado por Alain Borel (como Leiris) e ter escrito a *História do olho,* a sua memória, sob o pseudônimo de Lord Auch[2] (também por recomendação deste psicanalista), trata o touro e o toureiro, como já imaginávamos, de uma forma mais irreal, mas nem por isso menos contundente.

Antes de começar a contar a experiência de êxtase de Simone, a sua companheira, sob o sol de Madri, Bataille já havia mostrado, nessa mesma narrativa, que o que o erotismo deseja é suprir limites e que seu sentido final é sempre a morte:

> Em poucos instantes, estarrecido, vi Simone morder um dos colhões, Granero avançar e apresentar ao touro a capa vermelha; depois Simone, com o sangue subindo à cabeça, num momento de densa obscenidade, desnudar a vulva,onde entrou o outro colhão; Granero foi derrubado e acuado contra a cerca, na qual os chifres do touro desfecharam três golpes: um dos chifres atravessou-lhe o olho direito e a cabeça. O clamor aterrorizado da arena coincidiu com o espasmo de Simone. (BATAILLE, 2003, p.69).

Barthes, contemporâneo de Leiris e Bataille e autor da nada ortodoxa autobiografia *Barthes, por Roland Barthes*, afirma que a experiência literária de Bataille é responsável pela abertura de um outro paradigma de leitura biográfica:

> A *História do olho* não é uma obra profunda, tudo se dá na superfície e sem hierarquia, a metáfora se espraia por inteiro; circular e explícita, ela não remete a nenhum segredo, trata-se aqui de uma significação sem significado (ou na qual tudo é significado); e não será nem a menor das suas belezas nem a menor das suas novidades que esse texto componha, por meio da técnica que se procura

[2] Curioso destacar que, utilizando-se de uma brincadeira de um amigo que dizia "*aux chiottes*" (à latrina) mudava o sentido abreviando o comando para *"aux ch"*, Bataille insere a palabra "Lord" que, nas Escrituras, aparece como Deus. Lord Auch seria então algo como "Deus cagando".

> descrever aqui, uma literatura a céu aberto, situada além de qualquer decifração e que apenas uma crítica formal pode – de muito longe – acompanhar. (BARTHES, 2003, p.124).

Nessa ficção erótica, a palavra olho passa por um processo de metaforização cíclica, esférica, por variações contíguas que vão desde a associação olho/ovo, olho/sol, olho/ ânus, olho/orifício peniano, olho/ testículo até outras tantas cadeias que ligam esse objeto a derivações como urina, sangue, esperma, gema, clara, lágrimas, leite e outros excrementos que se associam ao olho. Barthes afirma que Bataille conseguiu escapar do "segredinho sujo", do paradigma falocêntrico e do fantasma sexual, enfim, conseguiu ir além do Édipo,[3] além da escrita tradicional do eu. Defende, então, uma crítica não formal para a novela, uma leitura que não tentasse localizar a origem em um determinado ponto, que conseguisse escapar do tosco emaranhado biográfico, da história do pai cego que revirava o globo ocular esbranquiçado todas as vezes que urinava na frente do filho.

Sabemos que Leiris foi leitor de Bataille, crítico de Bacon e escreveu artigos e ensaios sobre ambos. Mas vale acrescentar que, em um comparativismo surpreendente, Rosalind Krauss, similar ao que fala Barthes sobre a abertura de um novo paradigma para a compreensão dessa obra biográfica faz uma análise iconográfica de duas fotografias tidas pela crítica como antagônicas: *Monumento a Sade*, de Man Ray, de 1933 e o *Auto-retrato* de Florence Henri, de 1928, para apontar como ambas querem é tentar capturar o sujeito.

O que causa um curto-circuito é o fato de Man Ray ser surrealista e Florence, do lado oposto, possuir vínculos com a Bauhaus, que, como é de conhecimento geral, era fortemente formalista. Bem distante da ideologia da forma e do rigor lógico que imperava na Alemanha dos anos 20 e 30, a prática literária e fotográfica francesa possuía dois pilares surrealistas, o automatismo abstrato e o academismo ilusionista. Controversa e heterogênea é essa corrente que abriga tanto um Breton, um Miró e um Dali, por exemplo. Se em um determinado momento defendeu a supremacia absoluta da visão em relação aos outros sentidos, algum tempo depois, no entanto, optará preferencialmente pela escrita

[3] No prefácio da *História do olho,* Bataille diz: "Como meu pai me concebeu cego (completamente cego), eu não posso arrancar meus olhos como Édipo. Como Édipo decifrei o enigma: ninguém o decifrou mais profundamente que eu.

da escrita: "o automatismo psíquico é uma forma de expressão escrita, um rascunho no papel, uma produção de texto. E quando ele é transposto ao domínio da prática visual, como acontece na obra de André Masson, o automatismo nem por isso deixa de ser entendido como uma espécie de escrita". (KRAUSS, 1990, p.111).

A crítica norte-americana nos lembra, então, como para os surrealistas a pluma ou a caneta que corre guarda em segredo uma substância infinitamente preciosa e secreta. Na tentativa de "triunfar sobre o dualismo da percepção sobre a representação" (BRETON, apud KRAUSS, 1990, p.111), ou melhor, ao preferir o automatismo cursivo aos da fabricação de imagens, Breton tenta superar a dicotomia entre percepção e representação. Como Platão, ele suspeita é da imagem. Das imagens fabricadas que são mais representação do sonho do que o sonho ele mesmo. O automatismo sairia, dessa forma, do campo da representação. A escrita seria presença, e a espontaneidade do automatismo chegaria bem próximo do inconsciente, conduziria, segundo Breton, ao "sentimento oceânico" o qual aludira Freud anteriormente.

Essa crença está presente em Leiris quando assume que escreveu suas memórias à maneira de uma fotomontagem, ao tentar enquadrar a vida como um único bloco sólido, mesmo que abrindo para os sonhos. Caberia imaginar até que ponto este estranho tipo de imagens manipuladas, feito inicialmente por Dada, desejava plantar o sentido dentro de uma imagem corriqueira da realidade.

Quando Krauss afirma que o surrealismo almejou uma síntese dialética entre imagem e escrita, de certa forma, podemos aplicar isso ao método de trabalho de Leiris que parece dizer todo o tempo que tudo é representação, mesmo os índices, como a fotografia. O que a escrita automática conseguiu denunciar foi a proliferação ininterrupta de signos da realidade.

A partir da fotomontagem e não através da fotomontagem, Leiris escreve. Talvez mais pelo *punctum*, o detalhe, o traço que pontua e que lhe tange: "em minha memória jazem – como objetos heteróclitos (âncoras, correntes, camisas, lápis, papel) na loja de um *ship-chandler* onde os navegadores vem se reabastecer - um certo número de acontecimentos que podem, muitos deles, ser vistos como ridículos ou ignóbeis" LEIRIS, 2003, p.135).

Como na fotografia, Leiris usa o real como matéria-prima, gravita em torno da criação de imagens que teriam a função de romper

com os esquemas cristalizados da vida ordinária. Coloca o *eu* na arena e se identifica ora com o toureiro, que arrisca deixar-se matar, ora com o touro, no instante em que a espada entra em sua carne. Pela tauromaquia, descasca cada vez mais camadas de si, para então concluir que é sempre "necessário construir um muro ao redor de si, com auxílio da roupa" (LEIRIS, 2003, p.192).

Referências

ANTELO, Raul. O rebaixamento da visão na filosofia francesa do século XX. *ALETRIA,* Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 10/11. "*Olhar cabisbaixo: trajetos da visão no século XX.* ÁVILA, Myriam; SEDLMAYER, Sabrina (Org.). Faculdade de Letras, UFMG, 2003/2004.

BATAILLE, George. *História do olho.* Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

COLI, Jorge. Bienais, ainda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 2005. Mais!

JAY, Martin. *Downcast eyes*: the denigration of vision in twentith-century French. Los Angeles: University of California Press, 1994.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico.* Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, AS, 2002.

LEIRIS, Michel. *A idade viril.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito.* Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

POULET, Georges. *O espaço proustiano.* Trad. Ana Luíza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, Ed., 1992.

O teatro de César Brie e a apropriação dos mitos da morte

Sara Rojo
UFMG/CNPq

> *Se o confucionismo oferece a possibilidade de dessubalternizar saberes e expandir horizonte do conhecimento humano além da academia e além da concepção ocidental de conhecimento e racionalidade, a mesma possibilidade abre-se também para formas de conhecimento mais duramente atingidas pela tempestade colonial*.[1]

Em consonância com as teorias sobre a cultura que entendem que o olhar do mundo latino-americano deve incorporar as tradições culturais que nos constituem, uma vertente do teatro latino-americano atual retoma as mitologias pré-colombiana e/ou africana como partes fundadoras do mundo em que habitamos. Não se trata, nessas teorias de analisar o mundo indígena ou africano como o outro. Se trata de partir do fato que os latino-americanos somos sujeitos constituídos, em tensão, por vertentes culturais diversas. Esta dinâmica rompe com a exclusão ou com a incorporação do outro a partir do modelo ocidental.

É dentro dessa linha que podemos inserir algumas das obras do dramaturgo e diretor argentino César Brie (1954). Esse diretor criou o *Teatro Los Andes* na Bolívia, em 1991, depois de uma longa estada na Europa (na Itália participou de Comuna Baires e dos grupos *Tupac Amaru* e *Farfa*, estabelecendo, a partir desse último um contacto importante com a antropologia teatral de Eugenio Barba[2]). Esse trânsito cultural e

[1] MIGNOLO, 2003, p. 29.

[2] Originalmente a antropologia foi entendida como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sócio-cultural, mas também no nível fisiológico. A Antropologia teatral é, portanto, o estudo do comportamento sócio-cultural e fisiológico do ser humano em uma situação. BARBA, 1995, p. 8.

de práticas teatrais leva o diretor a entrelaçar em seus textos escritos e em suas propostas cênicas tanto as mitologias pré-colombiana e clássica, quanto espaços e tempos diferentes.

É importante esclarecer que a morte em *Los Andes*, como informa o grupo em sua home page, não é o inferno[3] nem, acrescento, o *Hades* grego que infundia temor. A morte, como veremos no transcorrer deste trabalho, não é algo separado da vida no mundo andino. Essa talvez seja a razão pela qual, através de temas que a abordam, Brie revele em *Las abarcas del tiempo* a história de Bolívia em diálogo com o presente. No programa da obra em questão:

> Los muertos nos ayudan a encontrar una nueva relación con los vivos (...) aquellos muertos que sentimos nuestros, y son miles, nos habitan, golpean a nuestra puerta, cotidianamente dialogamos con ellos. La muerte duele, no puede ser solemne. El recuerdo es carne, rabia, emoción y risa.[4]

Raymond Aron afirma que "no existe una realidad histórica, totalmente hecha antes de la ciencia, que convenga reproducir simplemente con fidelidad. La realidad histórica, porque es humana, es equívoca e inagotable."[5] Por um outro lado, observo que a crise dos paradigmas socialistas, nas últimas décadas, gerou uma procura por "ideologemas" que possibilitassem desde outros referenciais reconstruir o tecido da esperança. Essa busca utópica estimulou experiências interculturais. Walter Mignolo define o conceito de interculturalidad de uma maneira que me parece adequada para ler analiticamente a obra de César Brie:

> El concepto de "interculturalidad" definido desde la perspectiva de los movimientos sociales e intelectuales indígenas da cuenta de la importancia de las geopolíticas del conocimiento. Esto es, la de tomar en serio que el conocimiento no es uno y universal para quien quiera

[3] GRUPO LOS ANDES. Home page. http://www.utopos.org/LosAndes/Andes.htm. Aceso 7de abril de 2006.
[4] GRUPO LOS ANDES. Home page. http://www.utopos.org/LosAndes/Andes.htm. Aceso 7de abril de 2006.
[5] ARON, *apud* RICCEUR, p. 435.

> ingresar a él, sino que está marcado por la diferencia colonial.[6]

Partindo desse conceito, interessa-me como ideologema[7] deter minha reflexão na forma em que Brie constrói essa rede intercultural, tanto no referente ao tratamento dado a morte quanto ao tipo de estética resultante dessa metodologia em duas peças de sua autoria, *Otra vez Marcelo* e *En un sol amarillo*.

Essa preocupação por uma epistemologia que trabalha tanto o limite dos conhecimentos indígenas subordinados ao discurso dominante do ocidente, quanto os conhecimentos ocidentais a partir de uma perspectiva ameríndia ou afro-latina, sei que não é nova, pois, como aponta Raúl Antelo, já está presente em alguns modernistas.[8] O importante, então, para esta leitura, não é a novidade conceitual, mas sim a possibilidade que nos oferecem teorizações como as de Walter Mignolo de ler produções dramáticas e cênicas como as de Brie a partir de outro referencial.

Em *Otra vez Marcelo*, a morte de Marcelo Quiroga Santa Cruz é simbólica. Não só porque representa todas as desaparições políticas acontecidas na América Latina, mas porque traz para o palco o sentimento arraigado na América Latina de que nossos mortos estão conosco, vivem em nossos corpos e em nossa memória. De aí o título, que assume um caráter metafórico de retorno ao longo da peça. A maneira como é tratada na peça a morte de Quiroga, um dos maiores intelectuais e políticos bolivianos, constitui-se, assim, em um símbolo de como temos vivido a memória de tantos seres assassinados pelas ditaduras latino-americanas.

Marcelo Quiroga lutou contra Bánzer e Barrientos pela soberania nacional da Bolívia. Depois de sua morte, sua esposa, Cristina Trigo de Quiroga, e seus filhos tentaram durante dez anos julgar o General García Meza que ordenou seu assassinato e desaparecimento. A figura histórica desse político se constrói tanto através de suas palavras quanto das ações que realizou pelo povo boliviano. A forma de fazê-lo é a partir do diálogo entre a personagem morta, Marcelo, e a sua esposa. Eles revivem juntos sua história de amor e de luta, seu exílio e sua morte.

---

[6] MIGNOLO. Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista realizada por Catherine Walsh.

[7] PAVIS, 1994, p. 67.

[8] ANTELO, 2006, p. 262.

Este diálogo tecnicamente se realiza por meio da ruptura da linearidade temporal com idas ao passado e ao futuro e, ideologicamente, a través da co-existência entre seres vivos e mortos em um tempo que dialoga, paralelamente, com o presente da nacionalização do petróleo proposta pelo Presidente Morales na Bolívia e com o tempo mítico em que a morte como fim absoluto não existe.

Octavio Paz assinala que para os antigos mexicanos:

> la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico que se repetía insaciable.[9]

Esse processo se deu de maneira particular nos incas, pois para eles o passado tinha um peso estruturador do presente, o determina:

> El súbdito de los Incas, tuvo como característica esencial, un instinto tradicional, un sentimiento de adhesión a las formas adquiridas, un horror a la mutación y al cambio, un afán de perennidad y de perpetuación del pasado, que se manifiesta en todos sus actos y costumbres, y que encarna en instituciones y prácticas de carácter recordatorio, que reemplazan, muchas veces, en la función histórica, a los usos gráficos y fonéticos occidentales.[10]

Esclareço que a apropriação do mito pré-colombiano na América latina e a busca do passado no presente não é exclusividade deste autor. Os mortos nas peças de teatro de dois autores hispano-americanos contemporâneos, Griselda Gambaro (argentina) e Juan Radrigán (chileno), também voltam à vida trazendo com eles o peso do passado. Através desses mecanismos, esses escritores estabelecem um exercício de resistência ao esquecimento das lutas sociais imposto pelas ditaduras ou, inclusive, pelos governos neoliberais. Nós, latino-americanos, como o povo incaico, sentimos a sedução e o peso do passado e podemos utilizar esse fato na criação de contra-discursos[11] críticos ou artísticos.

---

[9] PAZ, 1986, p. 49.

[10] PORRAS BARRENECHEA, http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/linguistica/legado_quechua/mito.htm. Aceso 6 de agosto de 2006.

[11] SAID, 2003, p. 98.

Desta maneira, analisar a peça de César Brie como uma obra meramente histórica é reduzir sua ação performática (de dinamização perlocutória) no presente. Por isso, enfatizo que se trata de uma peça que utiliza o mito pré-colombiano da morte como impulsor da luta contra a injustiça, contra a corrupção e contra as desaparições que continuam acontecendo. Seu autor e diretor diz:

> La desaparición es un delito actual, que se perpetúa y vuelve a cometerse cada día hasta que el cuerpo no aparezca, aunque los poderes del estado finjan ignorarlo (...) recordar su historia y estudiar su pensamiento se vuelve necesario y urgente, para no seguir contribuyendo con apatía y superficialidad, "con morales laxas y conciencias adormecidas por la satisfacción material", la injusticia y la miseria "del país más olvidado y dependiente de América Latina".[12]

Esta ação de mobilização social adquire força ideológica e ontológica ao ser projetada a partir do mito e se justifica como um contra-discurso contra a ignomínia da exclusão no presente. Por isso, Brie ao reconstruir da morte a história de Marcelo Quiroga em diálogo com o presente, cria um recurso de caráter performático vivo. Esta comprobação me leva a concordar com Dumezi quando afirma que:

> El país que no tenga leyendas, dice el poeta, está condenado a morir de frío. Es muy posible. Pero el pueblo que no tenga mitos está ya muerto. La función de la clase particular de leyendas que son los mitos es, en efecto, expresar dramáticamente la ideología de que vive la sociedad, mantener ante su conciencia no solamente los valores que reconoce y los ideales que persigue de generación en generación, sino ante todo su ser y estructura.[13]

A verdadeira história dentro da cultura incaica estava nas mãos dos *quipucamayocs*, pertencentes à descendência ou *panaca* de cada um

---

[12] BRIE, 2005, p. 1.

[13] DUMEZI apud CARREÑO, Beatriz in Mitos cosmogónicos. http://www.monografias.com/trabajos15/mitos-cosmogonicos/mitos-cosmogonicos.shtml#MITO Aceso: 6 de agosto de 2006.

dos Incas. Eles deviam, a partir da época de Pachacútec, fazer os cantares históricos relativos às façanhas de cada Inca:

> A la muerte de cada Inca se llamaba a los quipucamayocs y se investigaba si debía quedar fama de aquél por haber vencido en alguna batalla, por su valentía o buen gobierno" (...) [siendo fundamental] "que no hubiesen usado de bajezas ni poquedades.[14]

Por outro lado, a épica no mundo clássico era uma forma de aceso à transcendência. Sabemos que na antiga Grécia homérica, a "bela morte" (*kalos thánatos*) é a morte gloriosa (*eukleés thánatos*). César Brie como se fosse um *quipucamayoc* ou um poeta épico da antiga Grécia pesquisa e transforma em texto dramático a história de uma personagem histórica que foi assassinada por defender sua ética e por travar uma luta até perder a vida contra a injustiça; posso dizer "uma pessoa que teve bela morte".

Neste ponto posso afirmar que se a função do poeta, perante uma morte exemplar, é similar em as ambas culturas, não acontece o mesmo com o imaginário do mundo dos mortos: na Grécia o mundo dos mortos, o *Hades*, é representado como o lugar de dor – ao qual descende, inutilmente, Orfeu em busca de sua amada –, e nos Andes a morte não equivale ao inferno nem tampouco a dor. Outra diferença é que na mitologia grega *Hipnos* e *Thanatos* eram irmãos, portanto o sujeito ao acordar se esquecia do acontecido. Podemos ler, então, que a peça de César Brie traz Marcelo Quiroga da morte para cantar sua gesta com o mesmo objetivo que tinham os *quipucamayocs* ou os poetas gregos: fazer perdurar a memória. Só que Brie também deseja que essa memória, esse passado, adquira nova vida no presente, fazendo, assim, um chamado performático ao povo boliviano a restaurar o sentido da vida a partir de suas raízes. Escutemos à personagem de Marcelo Quiroga que mostra que a dor maior está na injustiça que se vive na Bolívia e não na sua morte:

> El dolor de mi familia acompaña mis restos donde quiera que estén. Los acompaña también el saqueo de Bolivia, el martirio ya no me pertenece, ya no está en mi cuerpo ni el cuerpo de los otros que desaparecieron. El verdadero

[14] PORRAS BARRENECHEA. Mito y épica incaicos. http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/linguistica/legado_quechua/mito.htm. Aceso 6 de agosto de 2006.

> martirio está en esta tierra, en su miseria, su exclusión, su hambre, su injusticia, allí reside martirio inmenso, sin nombre, colectivo y total.[15]

A morte, segundo a cultura *moche* e outras culturas pré-colombianas, é uma simples passagem de um estado a outro. Seguindo essa mesma ordem do pensamento, talvez o que acontece não é que Brie traz a personagem histórica da morte, mas sim que é a mesma personagem quem bate na sua porta para utilizá-lo como veículo para dizer aquelas palavras que sente necessárias para a estruturação do presente:

> Marcelo: ¿Sabes? Tal vez no eres tú la que sueña ahora.
> Cristina: ¿Cómo no soy yo?
> Marcelo: Tal vez sea yo que a través de ti, quiere aparecer, y tu sueño sea la puerta en la que golpeo.
> Crees que me sueñas pero soy yo que dentro de ti invoca ese sueño.[16]

Na peça *En un sol amarillo* o eixo não é uma personagem histórica e sim uma catástrofe natural, a partir dela se reflete sobre como os homens, pelo menos aqueles que estão no poder, utilizam esse fato para obter vantagens. Dessa maneira, o pensamento não surge do abstrato, mas sim de uma experiência concreta que se eterniza através da Arte:

> RELATOR 1: (Al público) Un terremoto no es un instante. En un instante cae todo, se pierde todo, los destinos se mezclan, cruzan, deshacen, en un instante. Pero el terremoto continúa los días siguientes. Hay que sobrevivir, sobrellevar el luto.[17]

Trata-se de denunciar, através de uma linguagem às vezes poética, como na citação anterior, ou plena de humor negro como na seguinte, a hipocrisia, a corrupção e o abuso de políticos e militares:

> PRESIDENTE: Hay que cortar por lo sano, los heridos serán amputados, los resfriados recibirán narices, los que tengan hambre beberán agua, los que perdieron su casa

[15] BRIE, 2005, p. 38.
[16] BRIE, 2005, p. 14.
[17] BRIE. www.celcit.org.ar. 12 de março de 2006.

> recibirán carpas, los que lamentan muertos se consolarán con la herencia.[18]

E diante desse absurdo, escutamos os indígenas falar em quéchua rompendo, assim, com a língua dominadora, pois, quando eles usam sua própria língua, convertem-na em objeto de desejo. A língua, nesse contexto, constrói identidade, re-estabelece a dignidade. Por um outro lado, também aqui, os mortos tentam falar sem consegui-lo Observemos na seguinte didascália a presença de alguns objetos cenográficos.:

> Los muertos de la foto intentan hablar, pero de su boca sale polvo sin sonido. La música es el funeral. La luz se apaga. Cuando se enciende, los actores estarán inmóviles en el cuadro, pero sus posiciones habrán cambiado. Dos veces recibirán los aplausos así. A la tercera vez, estará el escenario vacío, con los objetos colgados, que se derrumbarán de repente).[19]

Otra vez Marcelo e *En un sol amarillo* são peças políticas. Buscam, dentro de um mundo que abandonou o papel social da Arte e a procura pelo sentido da vida, a força performática no retorno ao mito. O papel mobilizador dessas peças é o mesmo que realizou o relato indígena da morte de Atahualpa na elegia anônima, *Apu InqaAtahualpam*, de autor peruano, em que se aludia à resurreção do Inca e dos povos andinos.

Guillermo Mariaca em eu artigo *Pasionaria de la ficción andina* diz que são outras as regras que regem a fição no mundo andino:

> La ficción no aparece en el mundo andino como algo que tiene valor en sí – indiferente al acontecer del mundo – sino como una tarea a cumplir: producir un enlace o una articulación entre dos términos contrarios, alejados o que mutuamente se desean.[20]

César Brie, segundo minha leitura, assume esse risco articulando, a partir do presente, mundos temporal e espacialmente distantes; essa articulação lhe permite denunciar, criticar e descobrir uma matriz na qual o político e o histórico estabelecem uma rede com o afetivo, o mítico e

---

[18] BRIE. www.celcit .org. ar. 12 de março de 2006.
[19] BRIE. www.celcit .org. ar. 12 de março de 2006.
[20] MARIACA, 2002.

o cosmogónico. Entendo que dentro da crítica devo realizar esse mesmo movimento performático, para fazer dialogar o passado com o presente, para pelo menos tentar, através dos seus ideologemas[21] constitutivos, des-subalternizar os saberes dos povos originários de América.

Bibliografía

ANTELO, Raul. *María con Marcel*. Duchamp en los trópicos. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. *A arte secreta do ator*. Unicamp: Hucitec e Unicamp, 1995.

BRIE, César. *Otra vez Marcelo*. Sucre-Bolívia: Utopos, 2005.

BRIE, César. *FIT: Otra vez Marcelo* (montagem). Belo Horizonte, 29 de julio de 2006.

BRIE, César. www.celcit. org. Ar, 12 de março de 2006.

DUMEZI apud CARREÑO, Beatriz. *Mitos cosmogônicos*. <http://www.monografias.com/trabajos15/mitoscosmogonicos/mitoscosmogonicos.html#MITO>. Aceso: 6 ag. 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GRUPO LOS ANDES. <http://www.utopos.org/LosAndes/Andes.htm>. Aceso: 7 abr. 2006.

MARIACA, Guillermo. *Pasionaria de la ficción andina*. CD room del VIII Congreso Internacional de Abralic: Belo Horizonte, Brasil, 2002.

MIGNOLO, Walter. *Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder*. Entrevista realizada por Catherine Walsh. <http://www.campus-oei.org/salactsi/walsh.htm>. Aceso: 8 ago. 2006.

MIGNOLO, *Histórias locais/ projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción*. Semiología, cruce de culturas e posmodernismo. Habana: Casa de las Américas e Embaixada da França, 1994.

[21] PAVIS, 1994, p. 67.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *Mito y épica incaicos*. <http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/linguistica/legado_quechua/mito.htm>. Aceso: 6 ago. 2006. En: *Mito, tradición e historia del Perú*. Lima, Lima: Santa María, 1951; 2da. ed., Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1969; 3ra. ed. Lima: Retablo de Papel Ediciones Talleres Gráficos del INIDE, 1973.

SAID, EDWARD. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. "La bella muerte y el cuerpo ultrajado", El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia. <http://www.temakel.com/texmitmheroica.htm>.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001.

Mário Quintana: no centenário de nascimento do poeta, a eterna presença de sua poesia

Sergio Alves Peixoto
UFMG

No dia 30 de julho de 1906, na cidadezinha de Alegrete, fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina, nasceu Mário Quintana.

Contemporâneo dos mineiros Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, dos cariocas Vinícius de Moraes e Cecília Meireles (esta, seu poeta brasileiro preferido) e dos pernambucanos Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, somente para citarmos uns poucos, mas extremamente importantes poetas modernos da literatura brasileira, Quintana não se confunde com nenhum deles.

Se Drummond foi poeta engajado, como, por exemplo, em *A rosa do povo,* Quintana jamais se sentiu à vontade com ela:

> Eu nada entendo da questão social.
> Eu faço parte dela simplesmente...
> E sei apenas do meu próprio mal,
> Que não é bem o mal de toda a gente,
>
> Nem é deste Planeta... Por sinal
> Que o mundo se lhe mostra indiferente!
> E o meu Anjo da Guarda, ele somente,
> É quem lê os meus versos afinal...
>
> E enquanto o mundo em torno se esbarronda,
> Vivo regendo estranhas contradanças
> No meu vago País de Trebizonda...
>
> Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças,
> É lá que eu canto, numa eterna ronda,
> Nossos comuns desejos e esperanças!...
>
> *A rua dos cataventos,* p. 5.

Se Bandeira gostava de visitar pela memória sua infância no Recife, Quintana preferiu muitas vezes inventar um passado e trazê-lo para o presente:

> Se a gente pudesse escolher a infância que teria vivido, com que enternecimento eu não recordaria agora aquele velho tio de perna-de-pau que nunca existiu na família, e aquele arroio que nunca passou aos fundos do quintal, e onde íamos pescar e sestear nas tardes de verão sob o zumbido inquietante dos besouros.
>
> *Sapato florido*, p. 91.

> Deitado no alto do carro de feno... com os braços e as pernas abertos em X... e as nuvens, os vôos passando por cima... Por que estradas de abril viajei assim um dia? De que tempos, de que terras guardei essa antiga lembrança que talvez seja a mais feliz das minhas falsas recordações?
>
> *Sapato florido*, p. 67.

Se Cabral quis ter uma linguagem pétrea, despoetizando o poema, Quintana trilhou o caminho do lirismo tradicional:

> É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas,
> Teu perfil exato e que, apenas levemente, o vento
> Das horas ponha um frêmito em teus cabelos...
> É preciso que a tua ausência trescale
> Sutilmente, no ar, a trevo machucado,
> A folhas de alecrim desde há muito guardadas
> Não se sabe por quem nalgum móvel antigo...
> Mas é preciso, também, que seja como abrir uma janela
> E respirar-te, azul e luminosa, no ar.
> É preciso a saudade para eu te sentir
> Como sinto – em mim – a presença misteriosa da vida...
> Mas quando surges és tão outra e múltipla e imprevista
> Que nunca te pareces com teu retrato...
>
> E eu tenho de fechar meus olhos para ver-te!
>
> *Apontamentos de história sobrenatural,* p.71.

Se Vinícius tematizou explícita e repetidas vezes as relações amorosas, Quintana sempre fez poemas de amor, mesmo quando o tema era outro:

Se o poeta falar num gato, numa flor,
num vento que anda por descampados e desvios
e nunca chegou à cidade...
se falar numa esquina mal e mal iluminada...
numa antiga sacada... num jogo de dominó...
se falar naqueles obedientes soldadinhos de
chumbo que morriam de verdade...
se falar na mão decepada no meio de uma escada
de caracol...
Se não falar em nada
e disser simplesmente tralalá... Que importa?
Todos os poemas são de amor!

Esconderijos do tempo, p. 35.

E, finalmente, se Murilo viveu para o mundo, Quintana quase não saiu das pequeninas ruas onde cabia muito bem seu mundo pessoal:

Dorme ruazinha, é tudo escuro
E os meus passos, quem é que pode ouvi-los?
Dorme o teu sono sossegado e puro
Com teus jardins, com teus lampiões tranqüilos...

Dorme... Não há ladrões, eu te asseguro
Nem guardas para acaso persegui-los...
Na noite alta, como sobre um muro,
As estrelinhas cantam como grilos...

O vento está dormindo na calçada...
O vento enovelou-se como um cão...
Dorme, ruazinha... Não há nada...

Só os meus passos... Mas tão leves são,
Que até parecem, pela madrugada,
Os da minha futura assombração.

A rua dos cataventos, p. 3.

Não, não nos esquecemos de Cecília: como ela, Quintana buscou a poesia pura, mas, diferentemente, corroeu ironicamente a possibilidade

dessa poesia, ao perverter seus poemas com doses homeopáticas de humor, diluidor das efusões líricas que o visitavam. Esse humor é uma das marcas principais de sua poesia. Sem ele, nem o homem, nem o poeta existiriam:

> Como todos os indivíduos profundamente sentimentais, acontece que tenho verdadeiro horror ao sentimentalismo verbal.
>
> Daí, certos toque de "humour" nos meus poemas. Uns toques de impureza, pois.
>
> E na verdade te digo que poeta puro, mesmo, "na santidade da sua nudez", só mesmo a Cecília Meireles.
>
> A nossa Cecília que, a 9 do mês de novembro em que escrevo estas linhas, faz exatamente cinco anos que não morreu...
>
> *Caderno H*, p. 63.

Em seu primeiro livro de poemas, *A rua dos cataventos,* Quintana "revoluciona" formalmente o panorama da literatura brasileira de então. O ano é 1940, e o Modernismo já havia, há duas décadas, deposto o soneto como forma válida de expressão poética. Hoje, isso não é mais levado a sério, mas, a partir do momento em que o livro caiu nas mãos da crítica e dos poetas da época, Quintana passou a ser visto como retrógrado, classicista, fora-de-moda por ter elegido o soneto como forma exclusiva para vazar sua poesia.

Ao "gauchismo formalista" de *A rua dos cataventos,* Quintana acrescenta um "gauchismo existencialista", isto é, o tema do embate poeta-sociedade-mundo, uma das grandes marcas de sua poesia e que permeará toda a sua obra.

Um dos sonetos de *A rua dos cataventos* é exemplarmente significativo dessa situação. Trata-se, na verdade, não só do mais famoso soneto de Quintana, mas também do mais conhecido de seus poemas. Uma das "musas" do poeta – a atriz Bruna Lombardi – declamava-o sempre que podia, e isso aconteceu muitas vezes nas telas da televisão brasileira, onde foi chamada a dar entrevistas sobre ele, seu poeta preferido.

De uma força trágica bastante invulgar em sua poesia, o soneto fala das perdas pelas quais o homem passa no decorrer da vida e, mais especificamente, dos ataques que o poeta sofre por parte de um mundo que o desmerece e à sua poesia. A dramaticidade se dá, na medida em que o poeta assume a força desse verbo poético que, mesmo passível de

deixar de ser ouvido, não perde sua força mágica e é seu único baluarte contra todos. Vejamos o soneto:

Da vez primeira em que me assassinaram
Perdi um jeito de sorrir que eu tinha...
Depois, de cada vez que me mataram
Foram levando qualquer coisa minha...

E hoje, dos meus cadáveres, eu sou
O mais desnudo, o que não tem mais nada...
Arde um toco de vela amarelada
Como o único bem que me ficou!

Vinde, corvos, chacais, ladrões da estrada!
Ah! Desta mão avaramente adunca
Ninguém há de arrancar-me a luz sagrada!

Aves da Noite! Asas do Horror! Voejai!
Que a luz, trêmula e triste como um ai,
A luz do morto não se apaga nunca!

A rua dos cataventos, p.14.

Sendo o poeta moderno, como Alfredo Bosi afirma, um "demiurgo de sua própria impotência",[1] Quintana não poderia deixar de falar desse mal-estar que é inerente à criação artística na modernidade. Uma constatação desse mal-estar é a falência da palavra poética, incapaz representar, na obra, a interioridade do criador:

Eu queria trazer-te uns versos muito lindos
Colhidos no mais íntimo de mim...
Suas palavras
seriam as mais simples do mundo,
porém não sei que luz as iluminaria
que terias de fechar teus olhos para as ouvir...
Sim! Uma luz que viria de dentro delas,
como essa que acende inesperadas cores
nas lanternas chinesas de papel.
Trago-te palavras, apenas... e que estão escritas
do lado de fora do papel... Não sei, eu nunca soube
o que dizer-te

[1] BOSI, 1977, p. 151.

e este poema vai morrendo, ardente e puro, ao vento
da Poesia...
como
uma pobre lanterna que incendiou!

Apontamentos de história sobrenatural, p. 79.

A constatação de se sentir fracassado, na medida em que a linguagem de que o poeta tem de se valer, tão diferente da do músico e do pintor, por exemplo, que "falam" uma língua especial e, por isso mesmo, coloca-os, pintores e músicos, de certa forma superiores ao poeta, contribui, essencialmente, para que a relação poeta-obra-leitor-mundo se dê dramaticamente. Resta ao poeta se perguntar: como fazer, então, com que a "luz sagrada" ilumine o homem e o mundo? Como fazer com que poeta e sociedade se sintam como um todo? Como fazer com que o poema mereça ser ainda escrito? Eis aí, o drama do poeta.

Uma das conseqüências dessa constatação, a de se sentir um ser marginal no mundo moderno, é o questionamento de sua própria essência. Ao "ser ou não ser" hamletiano Quintana agrega o "quem sou e o que faço aqui, num mundo em que não me reconheço, numa sociedade que não me aceita":

Do
escuro do meu quarto
– imóvel como um felino, espio
a lagartixa imóvel sobre o muro: mal sabe ela
da sua graça ornamental, daquele
verde
intenso
na lividez mortal
da pedra... ah, nem sei eu também o que procuro há tanto
nesta minha eterna espreita!
Pertenço acaso à raça odiada dos mutantes?
Ou
sou, talvez
– em meio às espantosas aparências de algum mundo estranho
um espião que houvesse esquecido seu código, a sua sigla,
tudo...
– menos
a gravidade de sua missão!

Apontamentos de história sobrenatural, p.32.

Se quisermos ouvir a palavra de um grande filósofo moderno, Adorno, sobre a missão do poeta e da poesia no mundo de hoje, leiamos a citação abaixo:

> Permitam-me que me reporte à sua desconfiança inicial. Concebem a lírica como algo contraposto à sociedade, absolutamente individual. A sua mentalidade insiste em que assim deve continuar, que a expressão lírica, subtraída à gravidade objetiva, faça aparecer a imagem duma vida livre da coerção da prática vigente, da utilidade, da coação da estreita autoconservação. Contudo, esta exigência à lírica, a da palavra virginal, em si mesma já é social. Ela envolve o protesto contra uma situação social experimentada por cada um em particular como hostil, estranha, fria, opressora em relação a si [...] Protestando contra isto, o poema expressa o sonho de um mundo em que a situação seria outra. A idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, a se alastrar desde o início da idade moderna e que desde a Revolução Industrial se desenvolveu como poder dominante da vida.[2]

A lírica, tanto para o teórico alemão, quanto para Quintana, é uma das alternativas que o poeta encontra para reagir à coisificação que a sociedade lhe impõe. Refugiar-se dentro de seu eu não é alienação, mas acusação veemente – a mais perfeita talvez – contra a constante agressão da sociedade de consumo.

À verdadeira poesia não cabe, necessária e imperiosamente, falar ou mostrar de modo explícito uma posição de engajamento do poeta, seja ela qual for; o poeta não precisa, panfletariamente, atacar sistemas e ideologias. Pelo contrário: deve disso se afastar. Sua força está, na verdade, em revelar, sub-repticiamente, a nulidade do sujeito frente a um mundo cada vez mais hostil. Por isso é que Quintana sempre rejeitou a poesia engajada.

Quando define o proletário como "aquele que é explorado financeiramente pelos patrões e literariamente pelos poetas engajados",[3]

---

[2] ADORNO, 1975, p. 203.
[3] QUINTANA, 1973, p.153.

Quintana deixa bem claro sua posição. Para o poeta, a poesia; deixemos aos políticos a resolução dos problemas sociais.

O dois textos que se seguem mostram que, para Quintana, o artista não tem a obrigação de ser engajado, como muitos críticos e leitores o querem:

> Que importa a seca? Para o artista, o que importa é esse desenho belíssimo do solo gretado; é, agora, essa pausa das águas na paisagem morta, onde não fluem sequer as lágrimas... O artista é duro que nem Deus.
>
> *Caderno H,* p. 16.

A poesia seria não a solução para os problemas do mundo e da sociedade, mas a possibilidade de se criar uma espécie de refúgio momentâneo, lugar do qual o poeta pode criticar o mundo mecanizado que constantemente o agride. Quintana não busca uma poesia que seja

> um antídoto para a tecnocracia atual. Mas sim um alívio. Como quem se livra de vez em quando de um sapato apertado e passeia descalço sobre a relva, ficando assim mais próximo da natureza, mais por dentro da vida. Porque as máquinas um dia viram sucata. A poesia, nunca.
>
> *A vaca e o hipogrifo*, p. 58.

Em um de seus mais belos poemas, intitulado "Aula inaugural", Quintana nos mostra, explicitamente, a poesia como uma tábua de salvação para o poeta e para o leitor que o recria a cada leitura:

> É verdade que na Ilíada não havia tantos heróis como na guerra do Paraguai...
> Mas eram bem falantes
> E todos os seus gestos eram ritmados como num balé
> Pela cadência dos metros homéricos.
> Fora do ritmo, só há danação.
> Fora da poesia não há salvação.
> A poesia é dança e a dança é alegria.
> Dança, pois, teu desespero, dança
> Tua miséria, teus arrebatamentos,
> Teus júbilos
> E,
> Mesmo que temas imensamente a Deus,

Dança como David diante da Arca da Aliança;
Mesmo que temas imensamente a morte
Dança diante da tua cova.
Tece coroas de rimas...
Enquanto o poema não termina
A rima é como uma esperança
Que eternamente se renova.
A canção, a simples canção, é uma luz dentro da noite.
(Sabem todas as almas perdidas...)
O solene canto é um archote nas trevas.
(Sabem todas as almas perdidas...)
Dança, encantado dominador de monstros,
Tirano das esfinges.
Dança, Poeta,
E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de teus pés,
Deixa rugir o Caos atônito.

Apontamentos de história sobrenatural, p. 124.

O poema começa com a marca Quintana: o tom de blague. Mas ele é somente um disfarce momentâneo, porque o poeta não consegue mantê-lo além dos três primeiros versos. Daí, até o fim do poema, Quintana recria uma densa atmosfera de angústia que, progressivamente, domina a ele e ao leitor. A poesia é capaz de transfigura-la, mas não a elide, embora, no seu íntimo, Quintana assim o quisesse.
Júbilos, desesperos e arrebatamentos fazem parte do homem e do poeta, agora denominado "encantado dominador de monstros" e "tirano das esfinges". A salvação existe enquanto o poema se fizer ouvido ou lido. Nesse momento – da leitura em voz alta ou da leitura interior – o caos atônito cede à música e à dança, isto é, à poesia lírica, agora representada por um árcade brasileiro:

Fosse eu ditador por 24 horas
Logo proclamaria o estado de guerra o estado de sítio o
estado de coma o diabo
Para acabar com os ases do volante
E mais
(segue-se uma lista de 12 ou 13 indiciados que a Censura
cortou)
– ó gentes!
Neste mundo de truques mecânicos
Tão vulgarmente coisado

O remédio é ler noite adentro as liras
De Tomás Antonio Gonzaga
E depois
Se a TV do vizinho deixar
(ela estava na lista)
Sonhar com landós, tílburis, pitangueiras, burrinhos de
todas as cores, anjos...
Não me venhas dizer que os anjos são supersônicos:
Eles voam em câmara lenta.
Mas agora não pousam nem nos sonhos da gente...
O agitado sono dos homens o espantou!

A vaca e o hipogrifo, p.97.

Uma das armas que Quintana escolheu como sua marca para criticar o mundo que o cerca, foi o riso – elemento comum à poesia moderna.

Em lugar da ironia, que o poeta acha por demais "desumana e superior", Quintana preferiu, sempre, o *humour*, essa "bufonaria transcendental", onde o homem "ri dos outros, do mundo e de si próprio, antes mesmo que o desejo de chorar se aposse de nós".[4] O texto abaixo mostra, por exemplo, como essa bufonaria chega às raias do ridículo, quando o tema é a inspiração e o entusiasmo, palavras tão caras à poesia e ao poeta:

Sempre que o poeta vai falar, Nosso Senhor desliga o telefone. Alô? Impossível comunicação direta.
E bum catibum e bum bumbum
E toca o pandeiro mulata meu bem
E bum catibum
Oh! Não há nada como a irresistível marchinha do nosso bloco invicto e soberano, para entulhar esse horrível silêncio!

*Sapato florido, p.*94.

Para que o *humour* se faça presente, para que o jogo exista, poeta e leitor devem se identificar, já que ambos sofrem as angústias e as incoerências do existir. É ele, o *humour,* que, permeando a poesia, possibilita a ela distribuir a "seus fiéis uma hóstia envenenada: a negação e

[4] SCHLEGEL, 1978, p.17.

a crítica",[5] sem continuamente deixar de ser, também, "uma busca da fonte perdida, da água original".[6] O poeta resiste à sua maneira: imaginando e recriando, pela linguagem, mundos novos para viverem ambos, poeta e leitor, uma vida mais plena.

Errado está, pois, em se pensar que Quintana é um poeta descompromissado com a vida. Se assim o fosse, não retrataria tão brutalmente a condição do ser humano perdido no mundo agressivo e desagregador de hoje, como mostra o trecho abaixo:

> Não, não tenhas escrúpulos: se alta noite, meteres uma bala no ouvido, os vizinhos pensarão, – polidamente – que foi apenas um pneu que estourou.
>
> *Caderno H*, p.71.

Como todo verdadeiro poeta, Quintana é um constante perigo, uma ameaça a toda e qualquer forma de sociedade que busca tirar o ser humano de seu centro, pois a desmascara e a subverte.

Platão, estrategicamente, expulsou o poeta da república ideal. O mundo moderno faz de tudo para poder desmoralizá-lo, chamando-o de louco e de alienado. Sua arma maior é o poema, que continua a existir e a fixar o momento. O próprio Quintana tem consciência da força do poeta, de seu poder, de sua ação sobre o mundo. É por isso que ele próprio diz:

> O poema é uma pedra no abismo.
> O eco do poema desloca os perfis.
> Para o bem das águas e das almas
> Assassinemos o Poeta.
>
> *Aprendiz de feiticeiro*, p.161.

Quintana faleceu a 05 de maio de 1994. Pouco se falou de sua morte, naquele momento. O presente texto é uma homenagem a ele, que continua vivo em sua poesia e que, neste ano de 2006, faria cem anos de idade, se não tivesse partido, segundo ele mesmo, para o "outro lado do mistério".

---

[5] PAZ, 1974, p.144.
[6] PAZ, 1974, p.145.

Referências

ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter *et alii*. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

PAZ, Octavio. *Points de convergence*: du Romantisme à l'avant-garde. Paris: Gallimard, 1974.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragments de l'Athenaum. In: LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire*: théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris: Seuil, 1978.

QUINTANA, Mário. *Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1973.

QUINTANA, Mário. *A rua dos cataventos*. In: _____. *P*oesias. Porto Alegre: Globo, 1975.

QUINTANA, Mário. *Sapato florido*. In: _____. *Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1975.

QUINTANA, Mário. *Aprendiz de feiticeiro.* In: _____. *Poesias:* Porto Alegre: Globo, 1975.

QUINTANA, Mário. *Apontamentos de história sobrenatural*. Porto Alegre: Globo, 1976.

QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: Garatuja, 1977.

QUINTANA, Mário. *Esconderijos do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1980.

Leis do discurso e suas transgressões no texto literário

Teresa Cristina Alves de Melo
Doutoranda na UFMG

1- Os Princípios e as Leis do Discurso

O texto de Grice intitulado *Logic and conversation* (1975, p. 41-58), parece ter tido papel fundamental, ou até mesmo fundador, quanto à teorização dos princípios que regem o discurso. Nesse texto, Grice trata do princípio de cooperação, essencial a qualquer ato comunicativo, do qual extrai quatro categorias ou máximas: q*uantity, quality, relation* e *manner* (quantidade, qualidade, relação e modalidade). Ducrot, em um capítulo intitulado *La présupposition dans la description sémantique* (1993, p. 103), propõe a seguinte classificação: lei da exaustividade, da informatividade, da economia, de litote, de interesse e de encadeamento. Posteriormente, Kerbrat-Orecchioni (1986, p. 196) propõe a distinção entre "princípios discursivos gerais" (princípio de cooperação, lei da pertinência e lei da sinceridade) e "leis do discurso mais específicas" (lei da informatividade, da exaustividade e de modalidade).

Maingueneau (1996, p. 115-137), faz uma pequena modificação na classificação proposta por Kerbrat-Orecchioni, passando a nomear princípios e leis da seguinte forma: princípio de cooperação, de pertinência e de sinceridade; leis da informatividade, da exaustividade, da modalidade e do comportamento social. Além de enumerar e tratar dos princípios e das leis do discurso, Maingueneau (1996, p. 139-158) discorre, ainda, sobre as transgressões dos princípios e das leis do discurso recorrentes no discurso literário.

1.1 – Os Princípios

Os princípios discursivos gerais tratados por Maingueneau (1996, p. 115-122) são: princípio de cooperação, de pertinência e de sinceridade.

- O *princípio de cooperação* diz respeito ao reconhecimento dos interlocutores no ato de intercâmbio. Os sujeitos do discurso fazem uma espécie de "contrato tácito", assumindo papéis que vão de encontro às exigências da situação de trocas linguageiras à qual estão submetidos;
- O *princípio de pertinência* diz respeito, primeiramente, ao reconhecimento recíproco, entre os interlocutores no ato de comunicação, da competência do parceiro, ou seja, alguém com direito à palavra. Numa concepção mais ampla, a pertinência avalia, ainda, se o enunciado é apropriado à situação;
- O *princípio de sinceridade* supõe que os locutores assumam suas palavras. Assim, se o locutor afirma, ordena ou pergunta algo, sua atitude deve ser de sinceridade para com seu enunciado. Ele deve acreditar em suas afirmações, esperar que suas ordens sejam realmente realizadas e desejar, de fato, respostas para suas perguntas. Trata-se de uma sinceridade para com o enunciado e não uma sinceridade efetiva dos sujeitos.

1.2 - As Leis

As leis discursivas das quais trataremos neste trabalho são: a lei de informatividade, de exaustividade e de modalidade, tratadas por Maingueneau (1996, p. 122-137), e consideradas por Kerbrat-Orecchioni (1986, p. 207), como sendo de *caráter lingüístico*.

- A *lei da informatividade* se refere ao conteúdo dos enunciados, os quais precisam trazer alguma informação de certa forma nova e útil, antes desconhecida, ao interlocutor. Um enunciado portador de informações evidentes ou já conhecidas pelo interlocutor não se caracterizará como informativo. Uma outra prática que pode comprometer a informatividade é aquela na qual o enunciador lança mão de perífrases ou circunlóquios, adiando, assim, a informação esperada pelo interlocutor, causando ansiedade neste. Tautologia ou falácia, por exemplo, são práticas que comprometem a lei da informatividade.

– A *lei da exaustividade* se refere à "informação pertinente máxima", ou seja, "*o locutor deve dar um máximo de informações, mas apenas as que são suscetíveis de convir ao destinatário*".(Maingueneau, 1996, p. 125). Na verdade, essa lei é um passo adiante na lei da informatividade. O enunciado precisa ser, primeiramente, informativo, e só então poderemos avaliar se ele é exaustivo. Um vez dada a informação, avaliaremos se ela é portadora da "informação pertinente máxima". Assim como a não exaustividade, ocorre também a anti-exaustividade[1], isto é, o excesso de informação, que pode comprometer a pertinência do enunciado.

– A *lei da modalidade* diz respeito à forma do uso da língua pelo enunciador. A expectativa é de que sua linguagem seja bastante clara, facilitando a transmissão da mensagem. Obscuridade e ambigüidade devem ser evitadas. Discursos extremamente herméticos podem prejudicar a compreensão do interlocutor. A linguagem do enunciador deve se adaptar à situação. Disso depende o sucesso da comunicação. Enfim, a lei da modalidade demanda uma adequação da linguagem no intuito de facilitar o entendimento da mensagem.

1.3 – As Transgressões Discursivas

Um discurso que respeite todos os princípios e leis é um discurso idealizado, uma projeção. Em maior ou menor escala, é natural que o discurso transgrida alguns princípios e/ou alguma(s) lei(s), seja ele, político, jornalístico, literário, científico ou do cotidiano. A comunicação tende a não ser tão harmoniosa como idealizamos, uma vez que, por mais esforço que se faça, as idéias expressas por um falante dificilmente seriam interceptadas com exata precisão por outro.

Maingueneau (1996, p. 139-158) trata das transgressões dos princípios e das leis discursivas na obra literária. Eis alguns exemplos do que o autor considera como transgressões**:** a *digressão*; o *repisar* e o *hermetismo*:

[1] *"Anti-exaustivité",* termo usado por Kerbrat-Orecchioni (1986, p. 219).

– A *digressão* transgride a lei da informatividade, uma vez que sua função é desviar o assunto do que seria importante comunicar. Segundo Maingueneau "*... digredir é enganar o leitor, é preferir seu prazer egoísta de autor à satisfação do outro"* (1996, p. 146). O texto literário tem, freqüentemente, uma linha ficcional que deve ser seguida pelo leitor, algo como "o essencial da história".[2] Entretanto, são vários os desvios utilizados pelos autores, por vezes com o simples objetivo de alongar a história, por vezes com o intuito de causar certo suspense, ou, ainda, enriquecer o texto com informações de cunho histórico, cultural, geográfico ou descritivo.

– O *repisar* é, segundo Maingueneau, uma das formas de transgressão mais manifestas das leis do discurso. O repisar consiste na repetição de trechos (palavras, expressões ou frases inteiras) ou idéias no texto, cujo objetivo pode estar ligado à persuasão ou ao estilo do autor, podendo ter, também, uma dimensão pedagógica. Essa prática pode, facilmente, transgredir a lei da exaustividade, causando um efeito de anti-exaustividade. Em vários casos, uma idéia lançada uma única vez já seria suficiente para possibilitar a compreensão do leitor, mas sua repetição pode causar diferentes impressões neste.

– O *hermetismo* na obra literária pode ser uma transgressão da lei da modalidade. A lei da modalidade pede que o interlocutor busque uma linguagem clara e econômica, tornando seu discurso de fácil acessibilidade para o leitor. Uma vez que um texto apresenta características próprias de um texto precioso, enriquecido por um excesso de figuras, por exemplo, ele corre o risco de se tornar aquilo que Maingueneau considera um "discurso privado" (Maingueneau, 1996, p. 127), ou seja, um discurso que restringe seu acesso a um grupo menor de leitores. Uma obra de difícil penetração exige mais empenho para chegar à compreensão, e pode, por vezes, afastar um leitor menos disposto.

---

[2] É bastante comum na obra literária que exista uma história principal em torno da qual giram as histórias secundárias. Ou mesmo, uma única história que apresente uma idéia essencial entornada de várias outras, estas com objetivo de, por exemplo, compor um cenário ou pano de fundo para aquela.

2 – Transgressões discursivas em textos ficcionais

Os princípios e as leis do discurso foram teorizados muito tempo depois do reconhecimento da existência do discurso,[3] quando se verificou que a comunicação não se dava de maneira aleatória e a ocorrência de transgressões, normalmente, desarmonizava o discurso considerado "ideal".

É claro que é muito mais simples reconhecer transgressões em comunicações cotidianas do que nos discursos, digamos, artísticos. Pois na arte, as "informações" não são, na maioria das vezes, previsíveis. O leitor, que é o interlocutor por excelência do escritor, não sabe de antemão o que ele pretende comunicar. Muitas vezes ele toma a iniciativa de ler um livro incentivado pelo título,[4] por alguém que já leu, ou por já conhecer o escritor e desejar ter contato com uma nova obra. Isto não impede que sua expectativa seja frustrada; é um risco que ele deve considerar. Nem sempre o fato de um leitor se frustrar quer dizer que houve transgressão do discurso, pois um outro leitor pode ficar satisfeito com o mesmo ponto que frustrou o primeiro.

Não parece simples considerar algumas transgressões num discurso ficcional, uma vez que, resguardado pela instituição artística, ele pode ser considerado um recorte de mundo, com características estéticas e estilísticas muito particulares de seu criador. O leitor passa a estruturar suas expectativas, de acordo com a obra em questão, recorrendo a um mecanismo interpretativo que pode vir a justificar as possíveis transgressões encontradas por este. Segundo Maingueneau (1996, p. 139), a obra literária constitui um ato de enunciação, e como tal, pode ser submetida às normas da interação verbal, mas sem se deixar encerrar nelas. Se a obra literária, por exemplo, pode ser submetida aos princípios e às leis do discurso, é inevitável que se encontre, nela, transgressões destes.

Quando falamos de princípios e leis e suas respectivas transgressões, o primeiro pensamento que nos vem à mente é de que princípios e leis são "positivos" e a transgressão é "negativa". Compreensível, já que se trata de uma idéia socialmente aceita pelo

---

[3] Segundo Charaudeau e Maingueneau (2002), a noção de discurso já era conhecida na filosofia clássica, enquanto que as leis do discurso foram, primeiramente, tratadas por Grice na década de 60 (v. 1.2).

[4] Uma transgressão já poderia ser identificada apenas no título de uma obra, quando ele remete o leitor a uma idéia absolutamente errada do que a obra traz em seu interior.

senso comum. Em vários casos de contrato comunicacional, essa idéia corresponde à realidade. O artista, por sua vez, provoca em sua arte uma reviravolta nos valores do senso comum[5]. O uso artístico desses valores pode invertê-los da negatividade para a positividade. Uma transgressão num discurso literário pode ter o objetivo de causar efeitos estéticos propositais por parte do escritor. Nesse caso, a transgressão passaria a ser "positiva", do ponto de vista da estilística utilizada pelo escritor. Não obstante o juízo de valor habitualmente atribuído às transgressões, passamos a considerá-las, uma a uma, reconhecendo suas particularidades e sua importância.

2.1 – Hermetismo x lei da modalidade

Tratamos acima da lei da modalidade. Sabemos que ela se refere à forma como o enunciador utiliza a língua em seu discurso. De acordo com a lei da modalidade, o sujeito comunicante deveria procurar apresentar ao outro um discurso de fácil entendimento, e ainda, evitar ambigüidades ou obscuridades, de forma a não dificultar a recepção do discurso por parte de seu interlocutor. O hermetismo,[6] proposital ou não, é uma transgressão dessa lei. Trata-se de um texto construído sem a preocupação em ser claro, muitas vezes excessivamente valorizado por este motivo. É um texto escrito para os "iniciados", de difícil elaboração, precioso, e por isso, inacessível à maioria.

2.2 - Repisar x Lei da Exaustividade

O repisar, como vimos anteriormente, é a repetição de trechos no discurso (palavras, frases, conceitos, idéias, etc.) que fornecem informações a mais do que aquelas consideradas suficientes para a comunicação. O repisar se caracteriza como anti-exaustividade, uma vez que é portador de um excesso ou de repetições das informações. Esta prática transgride a lei da exaustividade, que diz que o enunciador

---

[5] Um exemplo, que nos é bastante caro, é aquele do poeta Charles Baudelaire, que costumava dissociar o belo do bom, associação bastante usual em outros poetas e habitualmente aceito pelo senso comum.

[6] Utilizamos, aqui, o termo no sentido de: confuso, de compreensão difícil, de sentido vago ou obscuro; misterioso (Larousse cultural).

deve dar apenas informações que convêm ao destinatário, a informação pertinente máxima.

Ao aceitar o pacto ficcional com a obra literária, o leitor está suscetível aos efeitos de real, que causam impressões e sentimentos como a angústia, a tensão, a ansiedade e a curiosidade, facilmente provocados pelo recurso do repisar.

2.3 – Digressão x Lei da Informatividade

Como vimos anteriormente, a digressão transgride a lei da informatividade, uma vez que provoca o desvio da informação. Ela pode evitar ou adiar a informação, causando a frustração ou uma maior expectativa no interlocutor. A transgressão acontece no momento em que a informação vai sendo protelada. A expectativa causada pode ser o resultado de uma estratégia estilística do autor.

Considerações Finais

Todo e qualquer discurso é, de certa forma, regido por princípios e leis que, quando respeitadas, podem tornar o discurso eficiente para a comunicação. Embora um discurso que não transgrida nenhuma lei seja um discurso idealizado, o excesso de transgressões pode, facilmente, prejudicar a boa comunicação. Percebemos em nossa pesquisa que o texto literário transgride, muito freqüentemente, princípios e leis discursivas. Entretanto, as transgressões são, na maioria das vezes, propositais. Elas são, na verdade, escolhas do escritor e apresentam objetivos de caráter estético e/ou estilístico.

As transgressões investigadas neste trabalho foram: o hermetismo, o repisar e a digressão, que transgridem as leis da modalidade, da exaustividade e da informatividade respectivamente. O levantamento de transgressões em obras ficcionais pretende ser mais uma contribuição no sentido de integrar as teorias discursivas com a obra artística. Nossa investigação aponta na seguinte direção: a consideração da transgressão dos princípios e das leis do discurso como um recurso enriquecedor da criação artística.

Referências

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. (Dir.). *Dictionnaire d'Analyse du discours.* Paris: Seuil, 2002.

DUCROT, O. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique.* Paris: Hermann, 1993.

GRICE, H.P. Logic and conversation. In: COLE, P.; MORGAN, J. L. *Syntax and Semantics,* v. III, *Speech Acts.* New York: Academic Press, 1975.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'implicite.* Paris: Armand Colin, 1986.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MELLO, R. Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Org.). *Análise do Discurso em perspectiva*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003.

MELO, T. C. A. *Da ficção rosiana*: leis discursivas e suas transgressões. 2005. Dissertação (Mestrado) - UFMG, Belo Horizonte, 2005.

Literatura, jornal e política

Thais Sathler Moreira
Acervo de Escritores Mineiros - FALE/UFMG

Orientadora: Profa. Dra. Eneida Maria de Souza (UFMG)

Este trabalho tem por objetivo discutir a relação entre a literatura e o jornalismo brasileiros, tendo em vista a produção de Augusto Frederico Schmidt. Inicialmente, introduziremos, ainda que sinteticamente, o que entendemos por jornalismo e o que entendemos por literatura, instituindo, também, pontos de semelhança e de contraste entre essas duas áreas do conhecimento, objetivando por definir o gênero do texto com o qual trabalharemos.

A formação do jornalismo brasileiro é bastante marcada pela relação de nossos escritores enquanto redatores. Ao levarmos em conta os possíveis motivos para o estabelecimento de tal relação, podemos citar o fator financeiro, uma vez que o hábito da leitura literária em nosso país não apresenta forte tradição cultural. O livro, enquanto produto comercial, não é suficientemente requisitado no mercado, conseqüentemente, os escritores tinham que se dedicar a outras atividades a fim de se sustentar. Percebemos, portanto, que as formas mais usuais de leitura são também aquelas que se apresentam mais acessíveis sob o prisma financeiro. Sendo assim, com algumas ressalvas, um dos meios de comunicação mais acessíveis à população brasileira é o jornal.

Embora consideremos as aproximações entre a literatura e o jornal, utilizaremos como material de análise os artigos, de caráter político, escritos nas décadas de 50 e 60, pelo poeta e crítico literário Augusto Frederico Schmidt. Os 14 artigos que servirão de *corpus* de análise foram publicados em jornais cariocas como o *Correio da Manhã*, apenas um deles, e os demais em *O Globo*, nos anos de 1953 a 1964, especificamente. Trata-se de material essencialmente jornalístico, uma vez que apresenta caráter funcional, pois todos se referem à OPA; contendo engajamento político, ao discutir a política da época em que foram escritos; além de tratar de fatos que se tornaram históricos ao

longo do tempo. A finalidade é a de verificar a formação de um momento histórico por meio da escrita e publicação desses textos políticos. Dessa forma, o tratamento destinado aos textos, em questão, considerará seu gênero e suporte.

Os artigos selecionados para este estudo relacionam-se com a Operação Pan-Americana. Neles são discutidas questões como a motivação que culminou na criação e elaboração desta Operação, projeto que tencionava uma parceria, num sentido de complementaridade, entre os Estados Unidos da América e os países latino-americanos no que diz respeito ao desenvolvimento desses países considerados periféricos, além do prosseguimento e resultados alcançados por meio da mesma.

A partir do século XX, muitos pesquisadores e profissionais do jornalismo definiam a prática de sua profissão como uma forma de buscar o conhecimento, como exercício da transmissão de um saber, como mediação entre a informação e o leitor. Alguns acreditam que o jornalismo permite a construção do cotidiano por meio de dados reais e, assim se relaciona com um saber concreto, que exerce um papel de orientação racional. O jornalismo, portanto, não é apenas uma forma de produção de conhecimento, mas a própria produção do conhecimento social, construído diariamente. O jornalismo, como gênero textual, ultrapassa os limites convencionais do papel alcançando diversos suportes, tais como: a revista, o rádio, a televisão e a Internet. Um conhecimento que hoje temos como atual, amanhã poderá ser histórico. O jornalismo não apenas constrói a realidade em que vivemos por meio da palavra, assim como dá vida ao fato social que vem à tona em forma de texto e imagens. Sabemos que lida com o fato e acontecimentos reais que ao serem noticiados formam a história. Pelo menos uma parte da história daquilo que ocorreu em um dia em determinado lugar.

Ao jornalismo cabe dizer o que se vê, o que acontece, propor mudanças e organizar debates, discutir os fatos com os seus entrevistados, ser um meio de encontros e desencontros. Ele deve preocupar-se com a busca do novo saber, novo conhecimento a respeito da sociedade e do tempo em que vivemos. Um conhecimento que pode proporcionar mudanças, na política, na economia, na população.[1]

Muitos autores comparam jornalismo à literatura, duas áreas que utilizam a palavra como veículo para comunicação, mantendo suas

[1] MINÉ. *Páginas flutuantes:* Eça de Queirós e o jornalismo do século XXI.

características próprias e individuais. É certo que não há instrumentos que "transformem" o jornalismo em literatura, mesmo porque esta não é sua característica, mas pode ter a qualidade que lhe garanta o *status* literário realçado no meio impresso. No texto jornalístico, o que importa é que seja fácil de ler e que seja preciso, traduzindo as informações técnicas e científicas.

A literatura constitui-se numa construção estética, na arte de utilizar a palavra, permitindo a sua eternidade, ultrapassando os limites do tempo cronológico. Nos dois tipos de produção, o que prevalece são as idéias que surgem e são trabalhadas – seja para um fim imediato e prático, com um objetivo específico, seja para alimentar o espírito de seu autor, prevalecendo a qualidade do texto e a maneira como se expressa. Essa diferenciação a história também poderá julgar, não com um julgamento para verificar os valores morais, de forma maniqueísta, mas identificando como a literatura e o jornalismo possuem um caminho comum.

A forma como a linguagem é tratada no jornalismo proporciona a este caráter perene, permitindo que seu formato informativo tenha a sua particularidade, com um sentido na forma de expressar a realidade. Esse sentido é histórico e estabelece sua perenidade ao narrar o mundo real em seus diversos modos e tempo, com uma visão em profundidade, não na superfície dos dados apresentados pelo momento.

As diferenças nos graus de separação entre jornalismo e literatura referem-se à divisão em duas formas distintas de produzir, publicar, difundir, ensinar, ler e criticar os textos, baseados em duas perspectivas: o da objetividade da imprensa e o da autonomia da ficção como uma categoria estética.

Antes de iniciarmos a análise, cabe reforçar alguns dentre os vários motivos que podem ser atribuídos ao fato de se publicar tais textos no suporte jornal. O primeiro motivo advém da grande representatividade e importância que o veículo jornal possuía, pois era, e ainda é, um dos meios de comunicação mais acessíveis devido ao seu baixo custo de publicação, comparado, por exemplo, às revistas, juntamente com a credibilidade e o compromisso com os fatos que apresentava. Como conseqüência, há um outro fator importante e decisivo para a publicação de tais textos em jornal, que é sua grande circulação, enquanto produto comercial, entre a população. Podemos acrescentar, ainda, que, como o jornal atingia alta porcentagem de venda, é notável que grande parte da população importava-se em se informar a respeito das conjunturas

e medidas, sejam elas políticas, econômicas, sociais ou culturais, que afetavam a sociedade.[2]

Ao lermos a *Antologia política* de Augusto Frederico Schmidt, observamos que a organização dos artigos se dá tendo em vista a ordem cronológica de publicação desses textos no jornal. Se prestarmos atenção nos títulos dos mesmos, que são: "Investimentos estrangeiros"; "Operação Pan-Americana"; "O sentido da Operação Pan-Americana"; "OPA"; "Atualidade da OPA"; "OPA e a situação mundial"; "Irreversível a OPA"; "De novo a OPA"; "Desaparição da OPA"; "Negação da OPA" e "Ainda a OPA", mostra-se evidente a relação de seqüencialidade entre eles. A partir dos títulos, percebemos gradativamente a necessidade de criação de uma operação de parceria estabelecida entre todo o continente americano, até a "desaparição" da mesma, ao lançarmos mão das palavras do autor.

Augusto Frederico Schmidt era colaborador ativo do governo de Juscelino Kubitschek. Intelectual envolvido com as questões políticas, afirma que para o desenvolvimento brasileiro e dos demais países latinos, era necessário um despertar latino-americano:

> A Operação Pan-Americana tem sua raiz mais profunda no medo de uma frustração histórica. As nações deste hemisfério, amarradas ainda a uma infra-estrutura econômica frágil e insuficiente para a construção de uma verdadeira atividade industrial, as nações mais ou menos líricas, jurídicas, libertárias, eloqüentes e sensíveis prioritariamente a questões de prestígio – começaram só há pouco a tomar exato conhecimento do que passava no mundo. (...) As nações latino-americanas – exportadoras de matérias-primas ou produtos primários – foram forçadas a se dar conta de que não ocupavam qualquer lugar de relevo na atualidade. Emergiam os nossos países, enfim, de um longo exílio na inobjetividade.[3]

Para isso Schmidt e JK elaboram uma carta, datada de 28 de maio de 1958, ao presidente norte-americano, Eisenhower, em que tentam explicitar que o comunismo na América Latina não era causa, mas resultado dos problemas sociais da região. Por meio da carta, tentavam captar recursos para a realização de projetos de desenvolvimento em seu país,

---

[2] SODRÉ. *História da imprensa no Brasil*.

[3] BOJUNGA. *JK – o artista do impossível*, p. 505.

afirmar a liderança do Brasil dentre os demais países latino-americanos, além de assegurar boas relações com a potência norte-americana. A respeito desta iniciativa, Schmidt informou, mas, também, respondeu de forma incisiva aos opositores da OPA, em seu artigo intitulado "Operação Pan-Americana", publicado em 2 de outubro de 1958:

> Não é mais possível ocultar que o presidente da Republica do Brasil conseguiu alcançar êxitos sem precedentes com a sua Operação Pan-Americana. *Os que atacavam* sua visão tão justa do momento – e o fizeram com a cegueira sistemática produzida pelos ressentimentos incuráveis – devem estar, nestas alturas, em dificuldades para abrir novamente a boca. A vitória foi patente e impossível de esconder.[4] [grifo meu]

Politicamente, a OPA exigia da diplomacia norte-americana a necessidade de mudança dos Estados Unidos em relação ao Brasil. As desigualdades latino-americanas deveriam ser corrigidas não com medidas paliativas, mas com esforço na efetivação dos projetos de cooperação. Em seu artigo "Atualidade da OPA", datado de 11 de junho de 1960, Schmidt redigiu:

> Como não nos é dado participar da elaboração de atos políticos fundamentais, relativos aos grandes problemas de paz e segurança, cumpre-nos ao menos não descurar dos problemas que nos tocam mais de perto e estão a reclamar a nossa concentrada atenção. Isso é tanto mais justificável quanto é certo que a solução do problema essencial da América Latina – o do desenvolvimento em ritmo acelerado – apresenta interesse perfeitamente coincidente com o mais absoluto, o mais claro, o mais categórico interesse da causa dos povos livres. *Desta vez, ninguém lograra ocultar ou sequer disfarçar, procrastinar ainda, ou evitar que o problema específico da América Latina* seja colocado, em seus devidos termos, diante dos Estados Unidos e dos demais países que compõem a vanguarda desenvolvida do Ocidente. Não é possível que continuemos a argumentar, a advertir, clamar, vendo ao mesmo tempo desatendida a nossa deliberada intenção

[4] SCHMIDT. *Antologia política*, p. 88.

> de diálogos. É inconcebível que nos releguem a um eterno monólogo, ou que nos retruquem com evasivas, procurando apaziguar-nos com falsas soluções, de caráter aleatório – como a de esperarmos que nossos males e dificuldades venham a ser sanados por quase sempre pelo fito de lucro e indiferente ao problema social.[5] [grifo meu]

Ao longo da leitura dos artigos, observamos que há resistência por parte dos Estados Unidos em relação à OPA. Um dos possíveis motivos para essa resistência era a recusa do Brasil ao discordar dos perigos e ameaças que os EUA afirmaram existir por parte dos países comunistas da América Latina, além de questionarem a pretensão brasileira de representar o bloco latino-americano sem ter procuração para isso.

Dessa maneira, a OPA aos poucos foi sendo esquecida. Tempos depois, um plano similar é criado, mas, desta vez, foi proposto pelos EUA, apresentando o nome de Aliança para o Progresso. Ao lermos o artigo que se refere a esse momento e que se intitula "Negação da OPA", datado de 8 de junho de 1961, notamos uma entonação de desapontamento e frustração, quando Schmidt declara:

> *Em lugar da OPA é a Aliança para o Progresso que começa a sua carreira*, utilizando muito do que fizemos e pensamos e relegando a plano secundário talvez o que nos parece fundamental seja examinado prioritariamente. Em lugar de caber a iniciativa de diálogo às nações latino-americanas, vamos ouvir o que [eles pensam que] deve ser feito.[6] [grifo meu/ adaptado]

Para Schmidt, a OPA poderia ter sido um instrumento de unificação de todo o continente americano e de ordenação do trabalho construtivo, se tivesse sido respeitada e compreendida segundo a importância que exigia.

Apesar deste trabalho ser apenas a introdução de uma longa discussão, por reunir grandes áreas de conhecimento afins, por meio do mesmo, evidenciamos a importância do jornal. Meio de comunicação que exerce socialmente além de sua função inicial, que é a de construir saberes particulares ou universais, ao socializar e ampliar a restrita

---

[5] SCHMIDT. *Antologia política*, p. 98.
[6] SCHMIDT. *Antologia política*, p. 113.

dimensão anterior, informando e formando opiniões de um momento histórico. Mas, também, nesse caso, por "narrar" para o leitor os fatos correspondentes àquela época, as décadas de 50 e 60, devido também ao seu caráter de testemunho.

É perceptível a importância de um estudo sobre os artigos políticos de Schmidt e os demais componentes que se relacionam de alguma forma com o mesmo. A relevância das questões que apontamos e discutimos justifica-se, visto que os saberes construídos a partir de seus escritos, embora estejam distantes do que vivemos, constituem parte da história do nosso país. A história, assim, se faz presente, pois segundo Nietzsche:

> A vida necessita dos serviços da história, é tão necessário que nos convençamos disso quanto de outra proposta que demonstrarei em seguida, a saber: que o excesso de estudos históricos é nocivo aos vivos. A história pertence aos vivos sob três aspectos: ela lhe pertence porque é ativo e desejante; porque ele conserva e venera; porque ele sofre e precisa ser libertado. A essa trindade de relações correspondem três espécies de história.[7]

Referências

BOJUNGA, Cláudio. *JK – o artista do impossível.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes:* Eça de Queirós e o jornalismo do século XXI. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. [1874] In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *Antologia política*. Rio de Janeiro: Topbooks: Faculdade da Cidade, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil.* Rio de janeiro: MAUAD, 1999.

[7] NIETZSCHE. [1874]. In: PERRONE-MOISÉS. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, p. 22.

Modulações do pictural em *Disparitions*, de Sophie Calle

Valdete Nunes Silva
UFMG



Manet, *Chez Tortoni, 1878-1880***.** Óleo sobre tela, 26 X 34 cm

No início dos anos 90, a artista francesa Sophie Calle apresentou no *Centre Pompidou,* em Paris, uma exposição intitulada *L'absence*: uma série de fotografias, resultado de sua investigação acerca do desaparecimento de obras de arte em museus da Europa. O trabalho da artista plástica consistiu em solicitar a várias pessoas, dentre as quais, curadores, restauradores e visitantes do museu, que, ao observar o vazio deixado pelos objetos desaparecidos, olhassem para o lugar que eles antes ocupavam e os descrevessem ou desenhassem. Tanto as descrições quanto os desenhos foram colocados no lugar antes preenchido pela obra de arte. Sophie Calle fotografou essas "novas" imagens que, após ficarem em exposição no *Centre Pompidou,* foram transpostas para o formato livro, lançado em 2000, sob o título de *Disparitions*.

Disparitions reinvindica, assim, o estatuto da descrição para que, através da escrita, seja possível *ver* o que não está visível, já que os objetos não estão mais presentes. Neste exercício de descrever a obra de arte, texto e imagem impõem uma dupla leitura que transita entre o que foi visto e o que é lembrado, ou seja, a imagem visual é convocada pelo texto, não há uma legibilidade do objeto que sirva como ponto de partida para as descrições.

Nessa tentativa de encontrar o pictural no texto, Liliane Louvel (2001) sugere que sejam tomados dois procedimentos: o primeiro estaria ligado a uma tentativa de tipologia das descrições, denominadas "descrições picturais", e o segundo seria um agrupamento que permitisse nivelar as modulações do pictural sob os vários níveis de saturação presentes no texto. Essas modulações estudadas por Louvel[1] se constituem do número de referências que permitem a identificação do pictural no texto e podem ser encontrados no texto de forma clara ou não:

> Os marcadores da picturalidade podem ser, por um lado, explícitos e aparecer como tais, produzindo um efeito de citação direta. [...]. Por outro lado, podem figurar indiretamente, mas estar codificados no texto de maneira indiscutível. É aí que se encontram em maior ou menor dose esses marcadores da descrição pictural. (LOUVEL, 2001, p. 189)

De posse dos marcadores picturais, caberá, então, classificar o grau de saturação pictural no texto que são, em ordem crescente: "a vista pitoresca, a hipotipose, os "quadros vivos", o arranjo estético, a descrição pictural e enfim a *ekphrasis*". (LOUVEL, 2001, p.189)

Nossa reflexão tentará mostrar de que maneira a descrição da obra de arte remete à imagem em *Disparitions*, ou seja, como o pictural pode ser identificado no texto escrito no livro de Sophie Calle. Para tanto, tomaremos como exemplo as descrições da tela *Chez Tortoni*,[2] de Edouard Manet, que em *Disparitions* foi intitulada *Le journaliste.*

---

[1] As citações de Liliane Louvel foram traduzidas pela Professora Dra. Márcia Arbex do original em francês: LOUVEL. Nuances du pictural, p.175-189.

[2] Ver reprodução da tela ao início do trabalho.

A descrição pictural em *Chez Tortoni,* de Edouard Manet

Chez Tortoni é o nome de um dos quadros de pintura de Edouard Manet, datado de 1878 e roubado do museu Isabella Steward Gardner, em 1990. Em *Disparitions*, Sophie Calle modificou o título da tela para *Le journaliste*, mantendo os dados que se referem ao pintor e à tela de Manet, como nomes e datas. Esse caráter inventivo do título junto às datas e ao nome do pintor, somado às descrições feitas pelas pessoas entrevistas por Sophie Calle sugere ao leitor uma "visão" do quadro *Chez Tortoni*. De acordo com Louvel, ter o nome do pintor inscrito no texto dará ao leitor um alerta sobre a qualidade pictural da descrição e "poderá ser utilizado de maneira transgressora ou não. [...] Seu nome, fictício ou não, exercerá um efeito de real ou, ao contrário, virá fechar o texto quanto a sua própria referência. (LOUVEL, 2001, p. 187). Nas descrições de *Chez Tortoni*, os marcadores de picturalidade[3] propostos por Louvel podem ser facilmente encontrados, possibilitando a translação entre o texto e a imagem, e nos permite falar então, da descrição pictural.

A primeira informação que faz alusão ao quadro de Manet está na tabuleta de identificação de obra que mostra o título *Le journaliste,* o ano de 1878, como provável data da obra, e indica como pintor Edouard Manet, como mostramos a seguir:

O JORNALISTA
1878
EDOUARD MANET
França 1832-1883

Essa identificação inscrita na tabuleta é a primeira referência que dá ao leitor uma noção do quadro a ser descrito, cujos títulos se diferem, mas que possuem imagens parecidas. Numa substituição da moldura, a tabuleta converge o leitor para a imagem, servindo de suporte para "projetar o imaginário do sujeito que olha, mas, também,

[3] São marcadores picturais: o léxico técnico, a referência aos gêneros picturais, o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural; a colocação de focalizadores e operadores de visão; o recurso às comparações explicitas, etc. Cf. LOUVEL. La description picturale.

inversamente, servirá para receber imagens, e eventualmente, para proteger o espectador" (LOUVEL, 2001, p.185). A alusão ao nome do pintor torna-se, também, um caminho para que seja possível às pessoas entrevistadas estabelecerem uma relação entre o artista e a imagem que deveriam descrever e, de acordo com Louvel (2001, p. 186) o título da obra de arte "pode figurar no início da descrição, como ancoragem".

Há muitos marcadores de picturalidade nas descrições de *Chez Tortoni*,[4] como por exemplo, a referência aos gêneros picturais: "Ele estava pendurado logo abaixo do impressionante *retrato* da mãe de Manet"; "Ela me lembrou de uma coisa que datava de um século posterior *a este quadro*". O léxico técnico também fica evidente nas descrições das cores que compõem a tela: "tirando sua pele que era muito branca, *as cores eram mais rústicas: marrom, azul escuro e muito preto"*, ou ainda: "eu me lembro de um *tom castanho-avermelhado dominante e do rosa pálido do rosto e das mãos*". E ao mesmo tempo que as cores são descritas, há uma sinalização quanto a perspectiva do quadro: "Do *lado esquerdo*, *no alto*, tinha uma *vista da parte externa* do restaurante. Eu não me lembro bem do *plano de fundo*. Olhava *para fora do quadro*".

Encontramos, ainda, a colocação de operadores de abertura e de fechamento, como por exemplo, a marcação (✦) que separa um relato do outro; o uso repetido do motivo "era", bem como os *tempos* e os *aspectos* que marcam a inscrição do enunciador no texto. Há, ainda, a própria seqüência narrativa que também é um marcador da picturalidade, uma vez que são várias as vozes no texto, e esse tipo de efeito pode também ser "assumido pelos *encadeamentos de narrativas*, os destaques em relação à narrativa primeira, quando a narração se reduz e as relações de narradores se destacam" (LOUVEL, 2001, p.187).

Em *Disparitions,* a tela *Chez Tortoni* é descrita de forma sucinta por alguns narradores, outras mais detalhistas, tentando captar na memória marcas da imagem que não está mais visível; e ainda aquelas, cuja memória se liga ao nome do pintor e às suas características, a outras telas, mas não à tela em questão, ou ainda, a telas cujas características se assemelham, mas têm a autoria de outros pintores, fazendo-nos retomar ao que Walter Benjamim (1985) já afirmara: ao buscar algo na memória, há sempre perdas e ganhos, já que buscamos no esquecimento *imagens* que podem não mais se reconstituir. (grifo nosso)

---

[4] As citações da tela *Chez Tortoni* foram traduzidas do original em francês: CALLE. *Disparitions*, p.32-33. (tradução nossa)

A memória, causadora da recomposição dos detalhes do quadro assume então o papel de descrever o que não está visível e, na recuperação da imagem, vários são os sinais de que a reprodução do quadro se faz de forma distorcida, resultado de um discurso polissêmico. Exemplo dessa multiplicidade de "olhares" são as referências a outras pinturas, como a alusão a um outro quadro de Manet – *Madame Auguste Manet;* ao nome utilizado na descrição – *Tortoni* – ligado ao título da tela de Manet que está sendo descrita, *Chez Tortoni*; ou ainda, ao fato da personagem do quadro "beber absinto", que pode ser entendido como uma menção a outro quadro pintado por Edouard Manet, em 1859[5], mas que também pode ser lido como uma alusão a obras de outros pintores cujos títulos se assemelham.[6]

Louvel nos possibilita entender essa mistura de elementos diferentes na tentativa de recompor uma imagem através da descrição porque, segundo ela, "a função da descrição de tipo pictural é, talvez, antes de mais nada, marcar uma pausa no desejo do leitor, afim de exarcebar sua espera e aumentá-la através do desvio pelas artes do visual". (LOUVEL, 2001, p.188)

A descrição pictural está ligada não apenas aos elementos que pertencem a um léxico estético, mas também é preciso observar que na leitura de uma imagem ausente, "a descrição "resiste à linearidade" acrescentando um espaço, aquele da imagem mental, cuja extensão terá como limites apenas a imaginação, a cultura artística e... a capacidade de memorização do leitor". (LOUVEL, 2001, p.189).

Em *Disparitions*, a tela *Chez Tortoni* recebe uma "nova roupagem", através de relatos que tentam resgatar a imagem ausente. E é possível perceber nesses relatos, uma tentativa de aproximação da descrição com a imagem não visível, mas também é possível notar interpretações do quadro, ("*Ele parecia olhar ao longe*, como em um sonho"), observações pessoais ("Ele estava pendurado logo abaixo do impressionante retrato da mãe de Manet, mas *ele chamava muito mais a atenção* e era mais acessível"), comparações ("É uma obra muito emocionante. Ela me lembrou de uma coisa que datava de um século

---

[5] O *Bebedor de Absinto,* de *1859,* consta como primeiro quadro de Edouard Manet, apresentado e rejeitado pelo Salão dos Artistas Franceses em 1860.

[6] As referências aqui mencionadas são para a *O bebedor de absinto,* de 1901, tela de Pablo Picasso, e *O absinto*, de Edgar Degas, datada de 1876.

posterior a este quadro, *um cartaz* chamado *Café* que ficava na parede do meu dormitório no colégio"), bem como elementos que comprovam o conhecimento ou não acerca das artes plásticas ("Eu não me lembro bem do *plano de fundo*") e dos pintores ("Ele foi feito por um artista que tinha o mesmo *estilo*").

A memória, cujo infortúnio é o de não ser capaz de recompor uma imagem invisível aos olhos com perfeição, interfere nessas "variações" da descrição de uma mesma obra, o que se justifica por tratar-se de uma translação pictórica, uma passagem da imagem ao texto. A descrição de *Chez Tortoni* se prolonga, então, durante a sua ausência, através de outros quadros "criados" que, aprofundados entre a distância descrita e realidade retratada, vai além do desconhecimento da obra de arte, tornando visível o que não está legível aos olhos.

Tentamos demonstrar neste trabalho de que maneira os marcadores de picturalidade permitem ao texto convocar uma imagem ausente. Ao analisar *Chez Tortoni* verificamos que esse "convocar" jamais se tornará uma reconstituição, ainda que as descrições estabeleçam uma proximidade com o quadro de pintura através do texto, a partir do número de referências encontradas. Isso porque neste enlace entre a fotografia do vazio e o texto que a descreve, a imagem captada e o acontecimento ressuscitado são constituídos por uma narrativa fragmentada, resultado do discurso de várias vozes. Nesse sentido, pensamos que as descrições de *Chez Tortoni,* ao mesmo tempo que se torna a presentificação da ausência na tentativa de completar uma imagem, graças a desventura da linguagem de autenticar-se a si mesma também se traduz a uma impossibilidade de dar a ver o absoluto da imagem.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1: Magia e técnica, arte e política.

CALLE, Sophie. *Disparitions.* Paris: Actes Sud, 2000.

LOUVEL Liliane. Nuances du pictural. *Poétique*, Paris, Seuil, n. 126, avril 2001.

LOUVEL, Liliane. La description picturale. Pour une poétique de l'iconotexte . *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, n. 112, nov. 1997

Jornalismo e literatura em Juan Carlos Onetti: ressonâncias da crítica na produção ficcional

Viviane Monteiro Maroca
UFMG

Juan Carlos Onetti assumiu, desde seu primeiro número, o posto de secretário de redação do jornal *Marcha*, semanário uruguaio, lançado em 23 de junho de 1939 por Carlos Quijano. O objetivo desse periódico não era o de um jornal comum, por não se destinar a ser um noticiário, mas espaço de comentário dos acontecimentos da semana. Chegando ao público todas as sextas-feiras, o *slogan* de *Marcha* era "Toda a semana em um dia". Seus colaboradores, grandes intelectuais uruguaios que passaram por ali entre os anos de 1939 e 1974, adotaram uma postura radical em relação à política, com pensamento crítico e visão de mundo inovadores. O jornal reunia assuntos de política local, internacional, economia e cultura; com estilo completamente diferente do que já se havia visto na América Latina, revolucionou sensivelmente o pensamento político e a cultura uruguaia a partir de seu discurso.

Carlos Quijano (1900-1984) trouxe a proposta de lançamento do semanário, no qual adotou um padrão francês de jornalismo, inspirado, principalmente, no jornal francês *Le Monde*. O jornalismo francês é característico por ter um cunho mais político, opinativo e por ser realizado por colaboradores e não por jornalistas profissionais.

Onetti desempenhou várias funções no semanário: foi responsável pela seção de Cultura, corrigia as provas do jornal, escreveu contos policiais, sob o pseudônimo de Pierre Boileau y Regy, que surgiram no intuito de "preencher as lacunas" do jornal. Além disso, Onetti escrevia uma coluna, que assinava sob o pseudônimo de *Periquito el Aguador*, chamada *La piedra en el charco*. Seus escritos se destinavam à crítica literária, nos quais refletia sobre retórica literária, literatura latino-americana, tendências da literatura naquele início do século XX. Dizia que sua tarefa era "apedrejar" – metáfora para o ato de criticar - o "charco vazio" das letras uruguaias do início do século XX. Segundo Pablo Rocca,

> Esta manifesta vontade de colaborar com a edificação de uma literatura uruguaia sem limitar-se nem aos arrulhos do pressuposto oficial, nem às estéticas consagradas ou congeladas, esta pedra, renovadora e desafiante, era possível dentro dos marcos fáticos e doutrinários que sustentava toda a publicação.[1]

Seu principal alvo foi a produção literária no Uruguai de então. Em um período de grande frenesi, causado pelas vanguardas modernistas, no qual se apregoava, dentre outras coisas, a ruptura com a linguagem e a forma tradicionais, e os modernistas brasileiros estavam "Contra todos os importadores de consciência enlatada",[2] Juan Carlos Onetti lamentava pela literatura uruguaia e sua falta de originalidade.

Em *De la vanguardia a la posmodernidad,* Hugo Verani analisa a importância da obra literária de Juan Carlos Onetti como aquela que rompe com o Neonaturalismo, trazendo nova consciência estética ao seu país; uma literatura vanguardista por excelência. Pablo Rocca, em *35 años en Marcha*, percorre a história da seção de literatura no semanário, enumerando todos os responsáveis por ela. Detém-se com bastante atenção ao período em que Onetti permanece no jornal devido à grandiosidade do escritor, primeiro crítico literário de *Marcha*, que configura o caráter da seção de literatura. As duas obras foram tomadas como ponto de partida para a confecção desta análise.

Naquele momento, 1939, a literatura uruguaia passava por uma fase de baixa produção que, segundo Onetti, era fruto da "paralisação cerebral" da comunidade, devido aos acontecimentos políticos da época: "Essa sacudida histórica desviou o curso das melhores vontades que, pelo menos simbolicamente trocaram as letras pelas armas; sacrifício intelectual de uma geração em formação".[3]

Juan Carlos Onetti escreveu também uma série de textos, a princípio em formato epistolar, de cunho humorístico, assinados por *Grucho* (sic) *Marx,* no qual refletiu também sobre temas político-sociais.

A sociedade uruguaia dos anos XX caracterizava-se por ser agropecuária e médio-burguesa, marcada pelo conformismo social. Até por volta de 1933, ano do golpe de estado promovido por Gabriel Terra

---

[1] ROCCA, 1992, p.23. Tradução da autora.

[2] ANDRADE, 1928.

[3] ONETTI,1975, p.16. Tradução da autora.

em função da crise de 1929, o Uruguai era um país estável e desenvolvido socialmente. Este conformismo social determinou, de certa forma, o caráter da literatura vigente: desprovida da necessidade de inovação e experimentalismo. O Neonaturalismo, escola literária vigente desde 1924, procurava retratar a vida e os problemas campestres. Assim a descreveu Hugo Verani:

> A narrativa regionalista dá uma cuidadosa e verossímil representação espacial da vida do homem, em estreita relação com a natureza. O propósito essencial dos escritores mais difundidos consistia em descrever episódios supostamente típicos e representativos da vida rural, entendida como um processo natural que se move à base de categorias lógicas, que requerem espaço e tempo determinados, e um ordenamento causal, racional, cronológico e determinista dos feitos.[...] Estes romances pretendiam dar uma imagem do homem em luta com o meio ambiente e mostrar o efeito que este produzia em suas ações; através da descrição ambiental, os quadros pitorescos e o sabor nativo da fala dialetal procuravam descobrir o nativo do solo americano.[4]

Os mais importantes autores do Neonaturalismo uruguaio foram Enrique Amorín, que obteve renome internacional, Juan José Morosoli e Francisco Espínola, único escritor nativista que recebeu elogios na coluna de Onetti, em função de seu romance *Sombras sobre la tierra*.

Segundo Pablo Rocca, em *35 años en Marcha,* a onda de experimentalismo que irrompe na América Hispânica na década de 1920 não produziu obras notáveis no Uruguai. Nem mesmo houve revistas de crítica literária que se posicionassem em favor de uma nova literatura. A situação política e econômica do país foi se tornando instável, devido à crise econômica mundial e ao avanço das ideologias nazi-fascistas na Europa, que conduziram à consolidação de modelos de governo autoritários na América Latina. É neste momento, com a ditadura de Terra, que a elite conservadora uruguaia se firma.

No intuito de agir contra o movimento, Quijano tenta constituir uma frente de esquerda, não sendo bem sucedido imediatamente. O periódico *Acción,* também dirigido por Quijano até o surgimento de

[4] VERANI, 1996, p.16. Tradução da autora.

Marcha, assume uma postura de oposição à ditadura vigente e anuncia, em abril de 1939, a organização de um novo periódico:

> Em data muito próxima, fará sua aparição MARCHA, semanário de doutrina, de crítica e de informação que dirigirá Carlos Quijano. Será uma expressão de jornalismo moderno, totalmente novo em nosso meio (...) Não será órgão de uma facção política, mas lutará contra o fascismo, as ditaduras e toda outra forma de reação, defendendo a cultura, a democracia e a liberdade de pensamento.(20 de abril de 1939, nº184)[5]

Foi neste cenário que surgiu o Semanário *Marcha*, espaço onde os intelectuais uruguaios fariam resistir suas idéias por 35 anos.

Em *De la vanguardia a la posmodernidad,* Hugo Verani discute a importância de Juan Carlos Onetti e do Semanário *Marcha*:

> Não é fácil estabelecer a série efetiva de gerações históricas e de períodos literários, especialmente em âmbitos de complexa densidade cultural. No Uruguai contemporâneo, entretanto, o momento em que se produz a transformação decisiva de valores estéticos e de inquietudes sociais é inquestionável: 1939. Este é, precisamente, o ano em que Juan Carlos Onetti publica *El pozo* e é fundado o semanário *Marcha*, de cujas páginas luta por impor uma nova sensibilidade na literatura nacional. Esta data marca o começo de um esforço consciente de se criar no Uruguai uma narrativa que rompa definitivamente com remanescentes naturalistas e que responda à sensibilidade universal dominante. O semanário representa, além disto, o primeiro índice de questionamento radical da consciência social do país.[6]

La piedra en el charco, primeira coluna de Onetti, nasce junto com *Marcha*. Enquanto o primeiro número do semanário tinha por manchete "A invasão nazista no Uruguai", a coluna vinha para se apresentar e lançar a discussão mais recorrente nos quase dois anos de

[5] ROCCA, 1992,p. 18. Tradução da autora.
[6] VERANI, 1996; p.14-15. Tradução da autora.

sua existência: a depressão que dominava a produção literária no país já há alguns anos, devido à situação sócio-política do Uruguai.

Escrita sob o pseudônimo de *Periquito el Aguador*, Onetti definia esta coluna como de "alacraneo literário", "destilando seu veneno" contra o que julgava estar impróprio nas letras de seu país.

Segundo o autor, dois fatores agravavam a situação da literatura uruguaia do século XX: o primeiro deles era a completa falta de originalidade dos escritores que se inspiravam nos padrões europeus de escrita, e utilizavam um idioma espanhol muito distante do falado pelos uruguaios.

> Temos falado de nosso povo e nossos lugares, indiscriminadamente, sem perdoar nada. Mas não há ainda uma literatura nossa, não temos um livro onde possamos nos encontrar. Ausência que pode ser atribuída ao instrumento empregado para a tarefa. A linguagem é, em geral, uma cópia grotesca do que está em uso na Espanha ou um decalque da língua francesa, branda, brilhante e sem espinhaço. Não temos nosso idioma; pelo menos, não é possível lê-lo. A crença de que o idioma platense é o dos autores nativistas é ingênua, falsa.[7]

A respeito disso, não que Onetti menosprezasse a literatura européia, mas dizia que se deveria procurar nela apenas o que faltava aos escritores uruguaios: "técnica, ofício, seriedade-o resto nos será dado por acréscimo".[8]

O segundo fator dizia respeito à identidade da Literatura uruguaia:

> O mal é quando um escritor deseja fazer uma obra nacional, do tipo que chamamos de "literatura nossa", se impõe a obrigação de buscar ou construir ranchos de *totora,*[9] velórios de anjinhos e épicos rodeios.Tudo isto, ainda que tenha residência em Montevidéu.[10]

---

[7] ONETTI, 1975, p.18. Tradução da autora.

[8] ONETTI, 1975, p.24. Tradução da autora.

[9] *Totora* é uma espécie de palha fina, que cresce à margem de um rio, utilizada na construção de casas simples.

[10] ONETTI, 1975, p.28. Tradução da autora.

A função de "Periquito el Aguador" era "atirar sua pedra semanal na desolação do charco vazio".[11] Juan Carlos Onetti não só atacou o uso da língua e a temática neonaturalista, como lançou duras críticas à literatura interessada. Ele se posicionava contra o fascismo, mas suas crenças políticas nunca foram objeto de sua literatura. Disse, uma vez, acerca desta questão:

> Estamos em Montevidéu, Uruguai, latitude 35. Um escritor pode fazer literatura em qualquer parte do mundo. A vida é tão rica em Nova Iorque como nas ilhas de Páscoa, quando se tem a sensibilidade de que se necessita. Mas sua atuação política estará sempre relacionada com o meio. [...] Vale a pena que um escritor, por um aceso espírito de santidade, aceite anular-se aqui, no Uruguai, para lutar contra o fascismo? Nos parece que não poderia citar nem um só nome de literato que tenha abandonado as letras para dar algo maior à luta política. [...] E, se levado a um terreno de atividade política, [o escritor] deixa de fazer literatura para dedicar-se a redigir folhetos de propaganda, que ninguém lhe dê os louros em homenagem a um inexistente sacrifício. O escritor não era escritor, mas um político; acabou por encontrar a si mesmo.[12]

Não foram apenas estas as questões que o cronista abordou no que diz respeito à criação e ao posicionamento do escritor diante de sua obra e da sociedade. As críticas que dirigiu à literatura uruguaia, muitas delas seriam pertinentes se aplicadas à literatura de muitos países. Na verdade, a crítica que Onetti faz à posição de subordinação da literatura uruguaia perante os padrões europeus de escrita, tinha sido feita no Brasil, pelos modernistas, na década de 1920.

Assim diz na elogiosa crítica que dirige ao poeta Beltrán Martinez, quando do lançamento de seu primeiro livro *Despedida de las nieblas*:

> Há tempos; anos, que não lemos uma obra de autor uruguaio onde a presença de um poeta seja tão induvidável, tão firme, tão clara. É visível [...] a influência de dias diversos, de mil momentos que tocaram a alma do

[11] ONETTI, 1975, p.15. Tradução da autora.
[12] ONETTI, 1975, p.36-37. Tradução da autora.

> autor, imprimindo ali suas distintas marcas. Influências unidas, no entanto, por um fundo pertinaz de dramática desesperança, uma endurecida névoa, onde tudo se funde, abranda seus contornos, para insinuar o perfil atormentado do poeta.
>
> Mas é precisamente nesta ausência de uma maneira deliberada onde encontramos um dos mais poderosos valores do livro.[13]

O crítico não só propõe que haja sensibilidade para se perceber o meio em que se vive, mas eleva o subjetivismo a uma posição de destaque, imprescindível em uma obra literária. A proposta da construção de uma nova literatura uruguaia começa a se cumprir em sua obra a partir de 1939, ano, não só do início da publicação de *La piedra en el charco* como de seu primeiro romance *El pozo*.

A última crônica escrita por *Periquito el Aguador* foi em 7 de fevereiro de 1941 e intitulava-se *James Joyce*, um dos escritores favoritos de Onetti, cuja influência em sua literatura do escritor uruguaio é notável. Ao reclamar uma nota de falecimento à altura do escritor irlandês, que havia falecido há menos de um mês, *Periquito* diz que os críticos revolucionários andavam afirmando que o romance estava morto na sociedade capitalista. Acrescenta ainda que Ortega y Gasset alegou que os temas para a literatura estavam todos gastos e o romance estava condenado a se repetir. Indignado, *Periquito el Aguador* se vê obrigado a acabar com aqueles comentários, dizendo que o que havia acabado era o romance da sociedade capitalista, lembrando que "os temas gastos até a inutilidade são os temas que satisfazem aos burgueses"[14]. Onetti acalma seus leitores dizendo: "O inútil na arte é, portanto, o que provém ou se destina às pessoas inúteis. Respiremos tranqüilos, já que nada se perdeu".[15] Deve-se lembrar que, até então, somente um de seus romances havia sido publicado.

Grucho Marx surge em *Marcha* pela primeira vez em 29 de novembro de 1940. Pelo que se pode perceber, a proposta inicial de sua coluna era de que se assemelhasse a uma seção de cartas de leitores. A princípio, as cartas eram dirigidas a um "Senhor diretor", mas perdeu esta

---

[13] ONETTI, 1975, p. 40. Tradução da autora.
[14] ONETTI, 1975, p. 69. Tradução da autora.
[15] ONETTI, 1975, p. 69. Tradução da autora..

característica depois de um tempo. Em algumas situações, o destinatário era apenas um pretexto para a confecção de uma crônica. O principal traço desta coluna do escritor uruguaio era seu caráter irreverente, irônico e mordaz, como fica claro neste trecho de seu primeiro texto:

> Senhor diretor:
>
> Estou certo de que você, como todos os criadores de verdade, já se deteve, mais de uma vez, sobre as páginas de seu semanário, inconformado, pensando no que poderia ser retirado ou acrescentado. Centenas de vezes já reformulou o que até a última sexta-feira cria estar perfeito e centenas de vezes já esteve arrependido de tê-lo feito. Repito que esta inquietude é inseparável dos verdadeiros criadores: e não vale argumentar que houve alguém que olhou sua própria obra depois do sétimo dia e julgou que fosse boa. Este não era criador. Nunca passou o pobre de diletante e sempre lhe atribuí algo cômico e lastimoso de aprendiz de bruxo.[...] Proponho-me a acabar com suas meditações, presenteando-lhe com uma idéia. Uma idéia, assim, sem adjetivos, que já é muito dizer, e ter, e dar em um país onde uma embolia mata pessoas que nascem juntas. E não sei o que poderia ser retirado de *Marcha*, mas sei o que é necessário acrescentar-lhe: uma página de sucessos policiais. Não, perdoe; se começar a sorrir ceticamente, não nos entenderemos e, com isto, *Marcha* sairia perdendo. Conceda-me dois ou três centímetros de coluna e de paciência![...] Fazer jornalismo é fornecer ao público informações sobre a vida e comentá-la. Aceite a definição. Deve-se escrever sobre política nacional, política internacional, probleminhas femininos, profissões, futebol, literatura, arte... e creio que se acabou.[16]

Nessa coluna, Onetti raramente falou de literatura, exceto por poucas menções. Seu objetivo não era realizar crítica literária, mas por diversas vezes o autor realizou críticas ao jornalismo uruguaio. Em sua quarta "carta", ou crônica, intitulada S*in tema*, *Grucho* lamenta não ter encontrado um assunto para aquela semana, e acaba por realizar um exercício metalingüístico do fazer jornalístico, ironizando a falta de

[16] ONETTI, 1975, p.73-74. Tradução da autora.

originalidade dos jornalistas uruguaios. Ele lhes propõe, cinicamente, como tema de trabalho, naquele final de ano, o Natal que se aproximava.

> Ser jornalista e não ter tema é tão humilhante quanto ser mulher e não ter beleza, ou homem e carecer de dinheiro.[...]Mas a fatalidade quer que eu seja o único jornalista da capital e povos suburbanos que chegou a descobrir que não tem assunto.[...]Estamos em 20 de dezembro e o Natal se aproxima. Aqui está o primeiro tema que ofereço ao jornalismo nacional. Claro que é de uma perigosa novidade; mas nossos escribas se caracterizaram sempre por um temerário amor pela originalidade. Assim anda o jornalismo uruguaio.[17]

Os temas mais recorrentes dessa coluna foram os problemas da sociedade e da política uruguaia e questões de política internacional, com ênfase na Segunda Guerra Mundial. Em fins de 1940, a Alemanha concede uma trégua às tropas inglesas para que celebrassem o Natal. Com base neste acontecimento, o autor propõe uma nova religião, na qual se celebrem, ao invés do nascimento de Cristo, o nascimento dos mártires e das "11.000 virgens", ultrapassando, então, os 365 dias do ano. Porém, ao rever os efeitos da guerra, o escritor se depara com a terrível humanidade que o cerca e muda de opinião logo em seguida: "E me lanço a propagar a doutrina da guerra permanente como único sistema para obter o melhoramento da humanidade".[18]

O niilismo não é apenas marca de Onetti jornalista, mas de um escritor que é tido como o grande mestre da literatura existencialista latino-americana. *Grucho Marx* é definido por Pablo Rocca[19], em *35 años en Marcha*, como o "alter ego" do autor, que revela um lado de Onetti menos comprometido com a literatura e mais comprometido com a sociedade.

Afirma Hugo Verani, a respeito das crônicas de Periquito el Aguador:

---

[17] ONETTI, 1975, p. 84-85. Tradução da autora.
[18] ONETTI, 1974, p. 90. Tradução da autora.
[19] ROCCA, 1992, p.20. Tradução da autora.

> São crônicas concebidas como provocação, para romper hábitos mentais conformistas e impulsionar uma mudança em uma época insensível a toda forma de experimentação e busca expressiva. Com o transcorrer do tempo adquiriram o valor de manifesto pessoal – principal estratégia vanguardista- de um escritor que atribui a si a tarefa explícita de abrir novos caminhos, ou, como ele mesmo disse com ironia, "me encarrego da missão de salvador de nossas letras." [20]

O primeiro romance de Onetti, *El pozo,* é lançado em 1939. Eladio Linacero, narrador e protagonista, chega aos quarenta anos e diz que todos que chegam a esta idade devem escrever um livro de suas memórias. Eladio expõe a proposta de sua obra em um primeiro momento, mas suas memórias se tornam apenas pretexto para dizer suas impressões, seus devaneios, seus sonhos, suas reflexões.

O posicionamento diante da subjetividade da literatura é visível em sua obra, assim como na crítica realizada por "Periquito el Aguador". Linacero comenta, em um momento de *El pozo*, o que pensa da poesia de seu amigo Cordes:

> Cordes leu para mim uns versos seus. Era um poema estranho. [...]Se chamava "O peixinho vermelho". O título é desconcertante. E também a mim me fez sorrir. Mas há que se ler o poema. Cordes tem muito talento, é inegável. Parecia-me flutuante, indeciso, e acaso poderia se dizer que ele não havia terminado de se encontrar.[21]

Suas reflexões não ficam apenas no plano subjetivo do texto; o narrador que se lê é consciente que escreve. Temos, portanto um romance não apenas autoconsciente como auto-reflexivo:

> Esta é a noite. Quem não pode senti-la assim, não a conhece. Tudo na vida é merda e agora estamos cegos na noite, atentos e sem compreender. Há no fundo, longe, um coro de cachorros, algum galo canta de vez em quando, ao norte, ao sul, em qualquer parte ignorada. Os apitos dos vigias se repetem sinuosos e morrem. Na janela da

[20] VERANI, 1996, p.77. Tradução da autora.
[21] ONETTI, 1939. Párrafo 17, p.1. Tradução da autora.

> frente, atravessando o pátio, alguém ronca e se queixa entre os sonhos. O céu está pálido e tranqüilo, vigiando os grandes montões de sombra no pátio. Um ruído breve, como um estalo, me faz olhar para cima. Estou certo de poder descobrir uma ruga justamente no lugar onde gritou uma andorinha. Respiro o primeiro ar que anuncia a madrugada até encher os pulmões; há uma umidade fria, tocando-me na frente, da janela. Mas toda a noite está, inapreensível, tensa, alargando sua alma fina e misteriosa, no jorro da torneira mal fechada na pia do pátio. Esta é a noite. Eu sou um homem solitário que fuma em um lugar qualquer da cidade; a noite me rodeia, se cumpre como um rito, gradualmente, e eu nada tenho a ver com ela. Há momentos, apenas, em que os golpes de sangue em minhas têmporas acompanham o latido da noite. Fumei até o fim, sem mover-me. As extraordinárias confissões de Eladio Linacero.[22]

Embora Onetti seja conhecido como um grande escritor existencialista, cuja obra reflete a impossibilidade de comunicação entre os seres humanos e mostra uma visão descrente e cética da humanidade, o traço mais marcante de sua vida literária foi ser um dos precursores do romance urbano no nosso continente; fez uma Montevidéu só sua, chamada "Santa Maria". Dizia que inventou "Santa Maria" porque já existia Montevidéu, caso contrário, era esta a cidade que teria criado.

Em 1950, publicou *A vida breve*, seu romance mais aclamado pela crítica e que narra a história de Juan María Brausen, habitante de Buenos Aires. Brausen, funcionário frustrado de uma agência de publicidade, resolve escrever um roteiro de cinema que se passa numa cidade imaginária, "Santa María", que será pano de fundo para uma série de livros. Brausen figura nos outros romances, como uma espécie de deus, um criador.

A narrativa refinada de *A vida breve*, construída numa estrutura de *mise em abîme*, funciona como referência para suas obras posteriores que dialogam com a primeira em relações intertextuais. No supracitado romance, Onetti joga com seus leitores ao aparecer como personagem figurante em uma passagem da obra:

---

[22] ONETTI, 1939, El pozo. Tradução da autora.

> Sobre a escrivaninha, a fotografia estava entre o tinteiro e o calendário; as cabeças dos três repugnantes sobrinhos de Queca forçavam seus sorrisos à espera do momento em que o homem que me alugara a metade do escritório - chamava-se Onetti, nunca sorria, usava óculos, deixava adivinhar que só podia ser simpático com mulheres fantasiosas ou amigos íntimos - se abandonasse algum dia, na fome do meio dia ou da tarde, à estupidez que eu imaginava existir nele e aceitasse o dever de se interessar por eles. Mas o homem com cara entediada não perguntou nem pela origem nem pelo futuro das crianças fotografadas.[23]

Ao analisar todos os artigos de Onetti em *Marcha,* nos quais propõe os caminhos para uma nova literatura uruguaia, concluo que Onetti, além de ter sido um crítico consciente e empenhado na mudança da inexpressiva literatura de seu país, é um escritor coerente com suas propostas.

Como pude observar, por meio de alguns elementos presentes em sua obra, tais como a ruptura com a escola Neonaturalista e a busca por uma identidade lingüística, as críticas feitas pelo escritor, ao longo de sua vida jornalística em *Marcha,* refletem bem as suas propostas.

Juan Carlos Onetti permaneceu no jornal até 1941, quando deixou o Uruguai para viver em Buenos Aires.

Outros grandes intelectuais ocuparam a posição de Onetti até 1974, dentre eles Francisco Espínola, Carlos Ramela, Emir Rodríguez Monegal, Mário Benedetti, Angel Rama e Jorge Ruffinelli.

O fim das atividades do semanário está relacionado à censura dos militares. Desde 1973, o país vivia o golpe de estado do presidente Juan María Bordaberry. Neste mesmo ano, *Marcha* lança uma nota anunciando um concurso de contos, que teria como premiação apenas a publicação do conto ganhador, devido à sensível situação financeira em que se encontrava o jornal. Tomaram parte da comissão julgadora Jorge Ruffinelli, Mercedes Rein e Juan Carlos Onetti. O primeiro lugar foi concedido a Nelson Marra, por seu conto "El guardaespaldas", que foi considerado ofensivo pelos militares. A publicação do conto levou Marra, Rein, Ruffinelli e Hugo Alfaro (então redator de *Marcha*) à prisão.

---

[23] ONETTI, 2004, p.208.

Quijano, que se encontrava no México, ficou impossibilitado de voltar ao seu país. Onetti foi internado em um manicômio judiciário e o semanário foi fechado. Tal episódio era mencionado nos jornais internacionais como "O caso Onetti".[24]

As propostas de Juan Carlos Onetti, em *La piedra en el charco,* de criar uma nova literatura, encontram-se em sua prosa. Onetti traz para sua obra tudo o que propôs em seu trabalho crítico. Aí reside a principal importância de seu fazer jornalístico. Utiliza *Marcha* como seu instrumento de luta, propondo uma nova literatura uruguaia que traga uma nova consciência do fazer literário para a geração que o sucede.

A vontade de *Periquito el Aguador* de que se rompesse com a literatura nativista e de que se utilizasse uma linguagem mais próxima da realidade uruguaia, intimista, num cenário urbano, se concretiza com a obra de Onetti que se torna um marco na história da literatura uruguaia e latino-americana. Neste sentido, sua crítica e sua obra impulsionam uma literatura urbana, inovadora, que seguiu influenciando um grupo de escritores uruguaios da década de 1940, a chamada "Geração de 45", ou "Geração Crítica", formada por muitos intelectuais, dentre eles, ressalto Mário Benedetti, Idea Vilariño, Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Carlos Real de Azúa, Homero Alsina Thevenet, Mario Arregui, Amanda Berenger.

Referências

ADAMS, M. Ian. *Three authors of alienation*.Austin: University of Texas Press, 1975.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, n. 1, maio 1928.

FERNADEZ MORENO, César (Org). *América Latina en su literatura*. Paris: UNESCO, 1972.

MORAÑA, Mabel y MACHIN, Horacio (Org.) *Marcha y America Latina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2003.

ONETTI, Juan Carlos. *A vida breve.* São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

[24] RUFFINELLI, 2003, p.349-376. Tradução da autora.

ONETTI, Juan Carlos. *Juntacadaveres/ El astillero.* [s.l.]: Oveja Negra, 1984.

ONETTI, Juan Carlos. *Confesiones de un lector*. Madrid: Alfaguara, 1995.

ONETTI, Juan Carlos. *El Pozo*. Home page: <www.borris-mayer.net/**onetti**/>.

ONETTI, Juan Carlos. *Requiem por Faulkner y otros artículos*. Montevideo: Arca/Calicanto, 1975.

ONETTI, Juan Carlos. *Tão triste como ela e outros contos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

ONETTI, Juan Carlos. *Tiempo de abrazar*. Home page: <www.borris-mayer.net/**onetti**/>.

PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina – palavra, literatura e cultura*. v. 2 e 3.Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo. *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporânea*. Montevidéu. Banda Oriental, 1997. 2 v.

ROCCA, Pablo. *35 años en Marcha.* Crítica y literatura en *Marcha* y en el Uruguay (1939-1974). Montevideo: División Cultural de la I.M.M., 1992.

SERRANO, Estrela. Érik Neveu (2001) Sociologie du journalisme. *Media & Jornalismo.*[on-line]. Abr.2003, v. 1, n. 2 [citado 30 Junho 2006] p.151-154. Disponível na World Wide Web: <http://revcom.portcom.intercom.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-56812003000200010&lng=pt&nrm=i.p>.

VERANI, Hugo J. *De la vanguardia a la posmodernidad*: Narrativa Uruguaya (1920-1945). Montevidéu: Ediciones Trilce/Librería Linardi y Risso, 1996.

O chão de Bombaim: uma leitura da cidade em Salman Rushdie

Vívien Gonzaga e Silva
PÓS-LIT/FALE/UFMG

O romance *Os versos satânicos*, de Salman Rushdie, reinventa a cidade de Bombaim, atual Mumbai, a partir de uma relação a distância com a pátria Índia. Neste trabalho, busco refletir sobre a imagem da cidade, que parece, assim, ser vislumbrada a partir da reconstituição de peças de vestuário, livros, temperos, postais, numa espécie de mosaico íntimo, singular e multifacetado que constitui as memórias de seus personagens. Esses elementos, ao que tudo indica, ora tentam suturar o afastamento entre a cidade e a pátria, ora ostentam os desvãos de sua conformação. Parte-se da hipótese de que essa narrativa oferece, a partir de categorias geopolíticas – território, nação, cidade –, a possibilidade de análises importantes também para os Estudos Literários, tomando-se a cidade reconstruída textualmente por Rushdie em suas articulações entre o espaço real e o mundo de papel.

> A cidade de Jahilia é totalmente construída de areia, seus prédios formados pelas elevações do deserto. É uma visão que deslumbra: murada, com quatro portões, toda ela um milagre obrado por seus cidadãos, que aprenderam o truque de transformar a fina areia branca das dunas daquelas paragens esquecidas – a própria matéria da inconsistência – a quintessência do incerto, do mutável, do traiçoeiro, da falta de forma – tornando-a, por alquimia, a matéria de sua permanência recém-inventada. (Rushdie, 1998, p. 95-6)

À maneira de Italo Calvino, Salman Rushdie vem se mostrando admirável arquiteto. As cidades por onde circulam seus personagens, como essa Jahilia, têm sempre algo de imponderável, algo que as retira da estrita categoria do espaço localizável, aonde se pode chegar e de onde se pode partir com a sensação de se ter cruzado limites precisos, concretos, palpáveis.

Não é assim nas cidades erigidas pelo texto de Salman Rushdie. Como no livro de areia borgeano, nessas cidades, não se pode retornar às mesmas ruas, às mesmas casas visitadas numa primeira leitura; não se pode dobrar as mesmas esquinas, tampouco se reconhece uma praça, uma mesquita, um monumento ali descritos, e pelos quais nossos olhos já passaram antes.

Admirador confesso de Borges e de Calvino, Rushdie exercita-se em construir cidades voláteis, cenários mutantes, movediços. No entanto, boa parte de suas construções está registrada nos mapas, nos atlas que nos indicam, com seu modo de representação convencionada, que, de fato, essas cidades têm existência real. Assim, Londres, Nova York, Bombaim integram uma toponímia infinita, mirando, fascinadas, suas imagens refletidas nas páginas do romance, com suas avenidas, monumentos, prédios, canais, mercados, túneis, magazines, teatros, *pubs*, jardins, com seus sons e aromas, com suas vidas, com suas histórias.

Capital do estado indiano de Maharashtra, Bombaim – ou, na forma arcaica da língua portuguesa, *Bom Bahia*, retomou, em 1995, o seu antigo nome – Mumbai –, designação também dada pelos portugueses, no século XVI, quando se apossaram da cidade portuária. Em 1661, Bombaim foi dada aos ingleses, junto com a cidade de Tânger, como parte do dote de casamento de Catarina de Bragança com o príncipe Charles II. Esse episódio, para os olhos de hoje, um tanto pitoresco, era bastante comum nos processos de sucessão e acordos de paz entre as nações européias seiscentistas. Ironicamente, junto com a cidade, os ingleses herdaram da rainha consorte também o costume de tomar chá, transformando-o num dos ícones mais significativos da nacionalidade britânica.

Mumbai é, hoje, a mais populosa cidade indiana, com quase 20 milhões de habitantes, e também a mais ocidentalizada, com um parque industrial considerável que abarca os setores têxtil, alimentar, químico, mecânico, nuclear e, principalmente, cinematográfico. Oficialmente, está localizada na região oeste do país, no Mar da Arábia e, saindo de São Paulo, as principais companhias aéreas em operação atualmente oferecem vôos para a cidade – com apenas uma escala em Joanesburgo, Londres, Frankfurt ou Paris –, sendo mais fácil, no entanto, a entrada por Bangkok, que dispensa visto antecipado.

Mas também se pode optar por conhecer uma outra Mumbai, ou melhor, as muitas Bombains arquitetadas por Rushdie em seus romances.

Publicado originalmente em 1988, *Os versos satânicos* apresenta uma cidade especialmente multifacetada, um compósito de realidades étnicas, políticas, religiosas e lingüísticas. Uma dessas faces recupera o histórico arranjo anglo-lusitano. Do matrimônio entre Catarina e Charles, resultou um jugo colonial que perdurou até 1947 – coicidentemente, mesmo ano de nascimento de Rushdie. Como o chá incorporado à cultura britânica, a cidade barganhada deixa-se impregnar pelo ocidente. *Falkland Road*, *Breach Candy*, *Scandal Point*, *Rhythm Center*, *Middle Temple*, ou ainda *Malabar Hill*. Junto com o hindi, a língua inglesa mantém-se como idioma oficial do país – é a língua legislativa e judiciária – e coexiste com os mais de 1.500 dialetos falados no território indiano. As designações das vias públicas, dos estabelecimentos comerciais, clubes, bares, hospitais, praias deixam entrever uma prática de apropriação que nos lembra a voracidade antropofágica dos modernistas brasileiros. Nas palavras de uma das personagens do romance, vive-se, ali, sob a lei do "pegue-o-que-presta-e-largue-o-que-resta" (Rushdie, 1998, p. 57); e talvez não seja mesmo coincidência que, em outro romance, *O último suspiro do Mouro*, de 1995, se possa ouvir o eco oswaldiano na voz paródica de uma personagem: "Todos esses dialetos só fazem nos dividir [...] Só o inglês nos une" (Rushdie, 1996, p. 190).

Nesse contexto, a Bombaim de *Os versos satânicos* é como um imenso crisol, no interior do qual Salman Rushdie faz mergulhar tudo o que os idiomas são capazes de traduzir, e, com esse procedimento, põe à mostra também a precariedade com que se dá essa tradução. As palavras vacilam entre um sotaque e outro, traem as intenções, servem aos mal-entendidos, enamoram-se dos múltiplos significados que, obrigatoriamente, concorrem numa cultura de albergaria.

É desse jogo entre as coisas e o nome das coisas que a cidade de Bombaim se deixa divisar em sua forma mais esquiva. Como numa certa passagem do livro, em que um dos personagens revê o jardim de sua infância e o julga menos agradável, agora que sabe o nome das árvores. Nomear a realidade deixa de ser uma prática segura quando se opera com a ambivalência dos termos. A realidade, tal como se configura nesse texto de Rushdie, não é mais que uma versão possível do real. O jardim, a cidade e seus habitantes são apenas rastros de um tempo-espaço imemoriais ou, como o narrador insiste em repetir ao longo do romance:

"Era uma vez ou não era não". Desloca-se, assim, a concretude da cidade para o âmbito das "pátrias imaginárias".[1]

Aproveitar a ambigüidade da língua é, nesse sentido, mais que um recurso literário; é também uma decorrência de um posicionamento diante do mundo, da história, da realidade. Pela língua, se constrói uma cidade, uma nação, e também pela língua, se põe abaixo essas construções.

O passado colonial de Bombaim é mais longo que sua existência emancipada; é possível que ficcionalizar esse passado seja uma forma de reelaborar uma identidade local, não no sentido de se recuperar uma identidade original, pura, unívoca, essencialista, mas de rever esse passado como parte constitutiva do que hoje significa ser um indiano nascido em Mumbai.

Para Rushdie, escrever e publicar em língua inglesa é mesmo assumir a própria ambivalência que, em última instância, reflete as lutas travadas no mundo real, "lutas entre as diferentes culturas que existem em nós próprios", diz ele. E continua: "Conquistar a língua inglesa pode mesmo significar completar o processo da nossa libertação" (Rushdie, 1994, p. 31)

Apropriar-se da língua do colonizador abre possibilidades de se apoderar também da história que foi contada, até então, apenas por seu intermédio. É trazer à luz aquilo que essa língua não foi capaz de traduzir ou, ainda, aquilo que ela quis ignorar. Por isso, o texto de Rushdie parece constituir-se como lugar de passagem, por onde trafegam não apenas uma nova versão, mas as inúmeras invenções da história.

A Bombaim britânica cola-se, assim, à Mumbai portuguesa e também à metrópole contemporânea, sem buscar disfarces para o espaço caótico que daí resulta. Como um mosaico, a cidade vai se delineando pelas emendas, pela contigüidade ou mesmo pela justaposição de peças – a herança colonial, a condição portuária, a existência secular, tudo aponta para uma cidade sem contornos, uma cidade flutuante, para uma

[1] Remeto, aqui, ao conceito que se expressa ao longo dos ensaios que integram o livro *Imaginary homelands*, em que Rushdie circula pela literatura mundial e pela história, deixando entrever o caráter ficcional de inúmeros ícones identitários construídos pela cultura (ver Rushdie, 1992 e 1994).

"uma cidade visível, mas não vista", como a ela se refere o título de um dos capítulos de o *Os versos satânicos*.[2]

É desse modo que ela pode prescindir de sua localização oficial ou, pelo menos, agregar outras localizações possíveis. Ela será tantas cidades quantos forem os olhares deitados sobre ela. Essa cidade de papel, assim como o tigre de Borges,[3] não é menos real que aquela cravada numa ilha do subcontinente indiano. O cenário cambiante de Bombaim, como num jogo de espelhos, ou como no Aleph borgeano, reflete todas as cidades do mundo, de todos os tempos.

Como as imagens de que fala Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, imagens formadas diretamente no espírito, "quase como projeções cinematográficas" (Calvino, 1990, p. 99), a realidade de Bombaim é móvel. Rushdie – ele próprio um dublê de ator –[4] lida com familiaridade com a passagem da palavra para a "imaginação visiva", retomando-se, aqui, o termo utilizado por Calvino. Em *Os versos satânicos*, as imagens, já trabalhadas pela moviola de Rushdie, se sucedem como fotogramas diante do leitor, que recebe, então, a incumbência de suprimir a distância entre o verbo e a imagem visual. Parece haver, nessa supressão, o que Calvino entende como sendo uma unificação entre a geração de imagens visuais e o pensamento discursivo.

Partindo de sua própria produção ficcional, Calvino afirma que, na origem de cada um dos seus contos, havia uma imagem visual – um homem dividido em duas metades, um ser incorpóreo numa armadura; personagens que, a despeito da impossibilidade, configuram alguma forma de vida autônoma e humana. É exatamente essa passagem do verbal para o visual que constitui, aqui, uma questão literária.

---

[2] Ver Rushdie, 1998, p. 231.

[3] Ver a nota "Meu último tigre" (em Borges, 2000, p. 479).

[4] Não é difícil perceber, numa leitura dos romances de Salman Rushdie, que os componentes da vida do escritor migram para a vida de seus personagens – e, ficcionalizados, mesclados à mitologia, à história coletiva, a outras narrativas do Ocidente e do Oriente, esses dados tornam-se, também, matéria literária. Ahmed Salman Rushdie nasceu, pois, em Bombaim, Índia, em 1947. Aos treze anos, foi para a Inglaterra, onde se formou em História, pelo King's College, Cambridge, e, antes de dedicar-se à literatura, fez pequenas incursões pela carreira de ator. Em 1989, em razão da *fatwa* decretada pelo aiatolá Khomeini – pela ofensa ao islamismo que a publicação de *Os versos satânicos* teria representado –, viu-se obrigado a passar quase uma década na clandestinidade. Hoje, cidadão britânico, mora em Nova Iorque.

Uma cidade que se erige por meio da palavra pode ser como a Bombaim recriada em Londres, num gueto de imigrantes indianos que habitam as páginas do romance, impregnando a narrativa com seus condimentos, seus aromas, com sua religiosidade pagã; pode ser também a Londres ironicamente transmutada numa cidade tropical;[5] ou como a Jerusalém, "palavra fugidia" resguardada no apartamento londrino do Imã, essa Jerusalém que "pode ser uma idéia tanto quanto um lugar" (Rushdie, 1998, p. 206); ou, ainda, como Jahilia, a cidade de areia. Ao fim, todas "cidades-imagem", "cidades-palavra" que povoam o mundo de *Os versos satânicos*. Cidades assim construídas podem ser também qualquer uma das centenas de milhares de cidades míticas representadas nas produções de Bollywood, essa outra invenção indiana que, há anos, lidera, em quantidade, a produção cinematográfica mundial.

A Bombaim de Rushdie é, enfim, apenas uma idéia. Mas, como indaga um dos imponderáveis personagens de *Os versos satânicos*:

> QUE TIPO DE IDÉIA É ESSA? É do tipo que negocia, acomoda-se à sociedade, quer encontrar um nicho, sobreviver; ou é aquele tipo de idéia idiota, rígida, insistente, maldita, que prefere partir-se a curvar-se com a brisa? – O tipo de idéia que quase com certeza, noventa e nove por cento das vezes, será esmagada, mas que, na centésima vez, transforma o mundo. (Rushdie, 1998, p. 318)

Referências

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BORGES, Jorge Luis. Atlas. In: _____. *Obras completas* (1975-1985). v. III. São Paulo: Globo, 2000.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RUSHDIE, Salman. *The satanic verses*. Dover: The consortium, 1992.

[5] Ver Rushdie, 1998, p. 337.

RUSHDIE, Salman. *Imaginary homelands*. Essays and criticism (1981-1991). London: Granta Books, 1992.

RUSHDIE, Salman. *Pátrias imaginárias:* ensaios e textos críticos 1981-1991. Trad. Helena Tavares *et al*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

RUSHDIE, S. *Oriente, Ocidente.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUSHDIE, S. *Os versos satânicos*. Trad. Misael H. Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RUSHDIE, S. *O chão que ela pisa*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RUSHDIE, S. *Fúria*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A novíssima literatura alemã – os anos noventa

Volker Jaeckel
UFMG

Os anos 90 – mudanças políticas, econômicas e sociais na Alemanha

1989 foi a data marcante para a sociedade alemã depois de 1945, sendo o ano da queda do muro e, com ele, tendo terminado definitivamente a época do pós-guerra. Também para a cultura e a literatura, esta data trouxe profundas mudanças e conseqüências.

Os anos noventa foram marcados pelo surgimento de um novo nacionalismo na Alemanha, a xenofobia passou a ser um tema onipresente na mídia, com Rostock-Lichtenhagen, Hoyerswerda, Eberswalde e Solingen, cidades que se tornaram símbolos da face mais sinistra deste fenômeno, por terem sido cenários de ataques violentos com vítimas fatais contra estrangeiros. Na Alemanha ocidental, leis de migração, dupla cidadania e direito a asilo foram, ao longo da década, as questões mais polêmicas e controversas, havendo debates constantes em todas as esferas – política, social, empresarial etc. – acerca desses assuntos. Ao mesmo tempo, a Alemanha se transformou numa potência econômica de primeira ordem mas, nas decisões políticas e militares, ficou sem voz devido ao seu passado. Os anos noventa também foram a época do debate sobre o engajamento militar da OTAN nos Balcãs, sobre as teorias de Goldhagen, sobre a exposição itinerante referente aos crimes cometidos pelo exército alemão durante a Segunda Guerra Mundial (*Wehrmachtsausstellung*) e sobre o índice de desemprego, que superava os cinco milhões. Todos esses fatos mexeram com a autoestima dos alemães e com a consciência de si mesmos.

O autor alemão Georg Oswald afimou uma vez que os alemães não gostam da literatura atual porque não gostam da atualidade. Esta afirmação parecia não ter mais representatividade nos anos 90, experimentos narrativos enfocando a época pós queda do Muro ganharam força e conquistaram a aprovação dos leitores, uma vez que estes romances não abordavam a alta política ou os problemas da sociedade,

senão histórias pessoais na Alemanha contemporânea que faziam parte do dia-a-dia do leitor.

Hábitos de leitura, cenário cultural e mercado literário

O mercado literário mudou rapidamente durante a década de 90, uma década dominada pela cultura de massa. Na literatura, novos nomes apareceram, novos assuntos foram focalizados, temas conhecidos foram relatados de forma diferente ou sob nova perspectiva. A nova mídia, a internet, a globalização e a formação de multinacionais no mercado editorial deixaram rastros na literatura. Resenhas, debates na televisão, listas de bestseller, prêmios e feiras de livros nunca antes haviam sido tão importantes na Alemanha como naquela época. Ao mesmo tempo, acontecia um retorno à autenticidade na literatura, ao lugar real, aos acontecimentos vividos realmente e um afastamento dos experimentos lingüísticos dos anos 80. Da mesma forma, a pergunta pela relevância da literatura para a sociedade ganhava um novo impulso depois de 1989.

Muitas vezes foi afirmado que o hábito de leitura de livros diminuiu nas últimas décadas devido à influência da televisão e da nova mídia e o final da cultura da leitura estaria próximo. Porém, as estatísticas comprovam que o número de leitores assíduos (*Vielleser*) aumentou bastante nas últimas décadas, apesar de todas as previsões negativas:

1968	1970	1976	1991
29%	30%	34%	37%

Enquanto o desenvolvimento dos números referentes aos leitores casuais (*Wenigleser*) – aqueles que lêem menos de uma vez por mês ou nunca – foi inverso:[1]

1968	1970	1976	1991
42%	40%	35%	34%

Durante os anos 90, morreram poetas de língua alemã importantes, como Ernst Jünger, Thomas Bernhard, Max Frisch, Helmut

[1] ZIMMER, 1998, p. 231.

Heißenbüttel, Wolfgang Hildesheimer, Wolfdietrich Schnurre, Hans Werner Richter, Elias Canetti, Heiner Müller, Wolfgang Koeppen, Hermann Kesten, ou seja, boa representatividade da Geração de 47.

A literatura alemã não é um êxito nas exportações como outros produtos de qualidade „made in Germany“, mas autores como Patrick Süsskind, Bernhard Schlink e Ingo Schulze foram bestsellers no exterior e foram muito bem acolhidos pela crítica internacional. Novas tendências estéticas e ideológicas marcaram a literatura na Alemanha dos anos noventa.

Na Alemanha existe uma certa tendência a eximir qualquer escritor sério da tarefa de provocar no seu público um prazer pela leitura. A Literatura é considerada na Alemanha, desde o secúlo XIX, uma árdua tarefa de ensino, uma comprovação de esforço intelectual. Quando um livro fornece prazer da sua leitura, surge a suspeita que deva se tratar de literatura trivial.

Martin Hielscher[2] afirmou que a literatura alemã contemporânea havia voltado com muita força nos últimos anos. Uma parte dela foi impedida de se desenvolver por certos tabus narrativos estabelecidos por uma interpretação reacionária da crítica alemã. O livro, e também a literatura narrativa, mostraram-se indestrutiveís, apesar do auge da mídia eletrônica. Ao mesmo tempo, manifestou-se o desejo de eliminar da literatura os aspectos polêmicos da história recente alemã e as inquietantes perguntas por culpa, responsabilidade e consciência dos criminosos da época do nacional-socialismo. Volker Hage[3] passou a falar de uma geração que narra com prazer, ao contrário de uma literatura autoreferencial e antinarrativa, que tinha a preferência de críticos e de jurados de prêmios literários durante muitos anos. Esta literatura, anterior à queda do Muro se mostrou muitas vezes insensível, incapaz de transmitir experiências e, em conseqüência, espantava os leitores. Ela provocava um desinteresse no mercado livreiro e uma quase completa rejeição no exterior.

O retorno da narratividade foi o título da tese de Nikolaus Förster que analisa a prosa de língua alemã dos 80 e 90. Realmente acontece um abandono dos modelos e das estruturas que dominavam o gênero até esta data. Depois dos textos de experimentos lingüísticos dos anos 70 e

---

[2] HIELSCHER, Martin. Literatur in Deutschland – Avantgarde und pädagogsicher Purismus. In: KÖHLER/MORITZ, 1998, p. 151-167.

[3] HAGE, 1999, p. 335-342.

80, os autores jovens dos anos 90 passaram a preferir lugares autênticos e históricos.[4]

O debate sobre as novas tendências na literatura narrativa alemã dos anos 90

Nessa mudança radical que cultura e sociedade na Alemanha sofreram depois da queda do Muro, surgiu um debate crítico sobre o valor da literatura: por um lado, Frank Schirrmacher, editor da Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), afirmou, em 1989, que o amplo fomento da literatura através de prêmios, concursos, bolsas nos últimos 20 anos havia provocado uma avalanche de textos de novos autores que começavam a escrever.[5] Segundo Schirrmacher, as últimas obras literárias de alcance mundial haviam sido escritas pelos autores septuagenários ou octogenários. O número de autores que publicava mais de um livro relevante era muito pequeno e a crítica literária registrava uma estagnação na literatura contemporânea alemã. Os mecanismos de divulgação e comunicação do século XX faziam de um autor com uma única publicação notável um grande autor, através de resenhas, convidando-o para entrevistas, discussões e para programas televisivos, como o quarteto literário, formado por Marcel Reich Ranicki (*FAZ*), Sigrid Löffler (*Die Zeit*), Helmut Karasek (*Der Tagesspiegel*) e um crítico convidado.

Por outro lado, podemos constatar de maneira mais ou menos acentuada o que Volker Hage também afirmou:[6]

> A literatura abandonou o seu papel público e assim, de certa forma, a sua representatividade. Os novos autores são pessoas que não gostam de aparecer na mídia e que não são engajados nos assuntos políticos, como aconteceu por exemplo nos anos 60.

Os novos autores não são populares, porém as obras deles o são, pelo menos podemos deduzir isto pelo número de vendas. Também sob o aspecto qualitativo, os novos autores podem se comparar aos famosos

---

[4] FÖRSTER, 1999, p. 6.

[5] SCHIRRMACHER, Frank. Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole. In: KÖHLER/MORITZ, 1998, p. 15-27.

[6] HAGE, Volker.Zeitalter der Bruchstücke. In: KÖHLER/MORITZ, 1998, p. 28-41.

poetas do grupo 47: não existe nenhum motivo para a nova literatura alemã se esconder.

Escritores de língua alemã falam de mundos longínquos. Parece que para eles só existem figuras de romance no passado ou nos contos de fadas. A Roma de Ovídio, a Espanha do século XI, a corte de Federico II, ou um relato sobre o histórico navegador e pesquisador polar John Franklin.

Sentimos a falta de um romance importante sobre as grandes cidades, no lugar deste aparecem observações, contos e pequenos romances que tratam de casas ocupadas, tráfico de drogas, amor e decadência. A cidade está em todo lugar e é sempre a mesma (prosa procedente das cidades, não sobre as cidades).

Não é verdade que a vida das pessoas na Alemanha de hoje não tenha suficiente repercussão ou não seja retratada na nova prosa. Existem obras boas: contos ou romances de todos os tempos que abarcam a vida cotidiana e não fogem da realidade.[7]

Apesar de todas as críticas e hostilidades, a literatura narrativa alemã começou a prosperar. Numa década iniciada com a queda do Muro e finalizada com o Prêmio Nobel para Günter Grass em dezembro de 1999, surgiram muitas novas esperanças literárias. A literatura de língua alemã ganhou um novo perfil, renome internacional e a atenção tanto da crítica como dos leitores. Eram autores jovens e rebeldes que não queriam mais ser a conciência da Nação.

Entre os chamados de literatos do pop, como Ingo Schulze, Bernhard Schlink, Thomas Brussig, Marcel Beyer, Thomas Lehr, Benjamin von Stuckrad-Barre, havia a massiva presença de mulheres jovens que escreviam desejos, saudades e comportamento, num estilo carregado de erótica, as "literarisches Fräuleinwunder" Julia Franck, Karen Duve, Judith Herrmann, Felicitas Hoppe, Elke Naters, entre outras.

Os novos escritores dos anos 90 se destacaram na literatura alemã contemporânea porque acabaram com a divisão da literatura alemã em "E" (*ernst*) e "U" (*unterhaltsam*), ou seja, em uma **literatura séria** e outra para o **entretenimento**. A literatura séria fazia parte do chamado cânone de ensino de segundo grau e da universidade. De repente, percebemos que um livro com mais de um milhão e meio de exemplares vendidos em poucos anos como *Der Vorleser* havia sido traduzido para

[7] HAGE, Volker. Zeitalter der Bruchstücke. In: KÖHLER/MORITZ, 1998, p. 36.

duas dúzias de línguas e passava a ser tema de análise, tanto por parte de alunos como de pesquisadores.[8] A volta da arte de narrar ganhou um novo público que antes preferia ler os grandes romancistas estrangeiros: Mário Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Umberto Eco, Jorge Amado e Milan Kundera.

Diferente dos chamados "avós" do grupo 47, pela forma como narravam episódios do passado da Alemanha, os narradores jovens tratavam do passado de uma forma mais despreocupada: pela primeira vez depois de meio século, a herança dos crimes do passado alemão não parecia mais paralisar as línguas dos autores, nem eles mesmos nem seus pais tinham motivo para acusação ou autoacusação. O confronto com a geração dos pais nazistas nao parcecia mais ser um tema na literatura alemã contemporânea. As histórias se desenvolviam no país, porém ele deixava de ser o protagonista, como acontecia no pós-guerra. Encontramos textos com histórias divertidas, fascinantes e apaixonantes sem os remorsos, sem os lamentos da juventude perdida na guerra e sem o toque moralizante que caracteriza a literatura do pós-guerra. Mesmo assim, a nova literatura alemã não era trivial e cumpria as exigências do ***delectare et prodesse*** de Horácio.

Referências

BEYER, Marcel. *Flughunde.* Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1996.

BRUSSIG, Thomas. *Am kürzeren Ende der Sonnenallee.* Berlin: Volk und Welt, 1999.

DUVE, Karen. *Regenroman.* Frankfurt: Eichborn Verlag, 1999.

FÖRSTER: Nikolaus. *Die Wiederkehr des Erzählens: Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1999.

FRANCK, Julia. *Liebediener*. 4. ed. Köln: DuMont Buchverlag, 2000.

HAGE, Volker. Die Enkel kommen. *Der Spiegel*, v. 41, p. 244-254, 1999.

HAGE, Volker. *Propheten im eigenen Land: Auf der Suche nach der deutschen Literatur.* München: dtv, 1999.

[8] Uma versão cinematográfica foi anunciada e está em produção.

HERRMANN, Judith. *Sommerhaus später.* 11. ed. Frankfurt: Fischer, 2000.

HOPPE, Felicitas. *Pigafetta.* Reinbek: Rowohlt, 2002.

KÖHLER, Andrea/MORITZ, Reiner (Ed.). *Maulhelden und Königskinder: Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteraur*. Leipzig: Reclam Verlag, 1998.

KÖSTER, Juliane. *Bernhard Schlink: Der Vorleser.* München: Oldenbourg, 2000.

KRAFT, Thomas (Ed.). *Aufgerissen: Zur Literatur der 90er.* München: Piper Verlag, 2000.

LAMMERS, Michael. *Interpretationshilfe Deutsch: Thomas Brussig, Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, Freising: Stark Verlagsgesellschaft, 2000.

LEHR, Thomas. *Nabokovs Katze.* 3. ed., Berlin: Aufbau Verlag, 2005.

MÖCKEL Magret (Ed.): *Erläuterungen zu Robert Schneider: Schlafes Bruder.* 2. ed. Hollfeld: C. Bange Verlag, 1998.

NATERS, Elke. *Lügen.* Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1999.

SCHLINK, Bernhard. *Der Vorleser.* Zürich: Diogenes Verlag, 1997.

SCHNEIDER, Robert. *Schlafes Bruder.* 23. ed. Leipzig Reclam Verlag, 2000.

SCHULZE, Ingo. *Simple Storys: Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz.* 5. ed., Berlin: Berlin Verlag, 1998.

STUCKRAD-BARRE, Benjamin. *Livealbum.* 8. ed. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005.

ZIMMER, Dieter E. *Deutsch und anders - die Sprache im Modernisierungsfieber.* Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998.

Considerações sobre a escrita na pintura de Alejandro Xul Solar

Yara dos Santos Augusto Silva
UFMG

Já só pensando escuto-me e resido
Já falo assim.
Meu próprio diálogo interior divide
Meu ser de mim.

Mas é quando dou forma e voz do 'spaço
Ao que medito
Que abro entre mim e mim, quebrado um laço,
Um abismo infinito.

Fernando Pessoa [s/d]

Sobre o Trabalho

Nas palavras de Jorge Luis Borges, Alejandro Xul Solar (1887-1963) é "um dos acontecimentos mais fantásticos de nossa época". Interessado por todo tipo de sistema de significação quer se tratem de notações musicais, religiões, línguas, cores ou aritmética. Xul Solar produziu uma vasta obra artística que nos instiga quanto à possibilidade de diálogo entres estes diferentes sistemas. O presente trabalho consiste em um estudo que investiga a inserção da letra, enquanto escritura e recurso pictórico, nas obras em pintura deste artista plástico argentino.

Estudioso de lingüística e autodidata em diversos idiomas, Xul Solar era versado em mais de uma dezena de línguas. A partir deste conhecimento, Xul Solar elabora duas línguas próprias, uma delas, o *neocriollo*, largamente empregada em seus trabalhos artísticos. Em sua obra se instaura uma forte relação entre o ato de escrever e pintar, na medida em que a escritura deste artista elabora o trabalho plástico como narrativa imagética.

Xul Solar: Uma Apresentação

A figura de Jorge Luis Borges é constantemente referenciada de maneira a afirmar a obra do amigo e conterrâneo Alejandro Xul Solar (1887-1963). Isso, talvez, se deva ao fato do trabalho de Xul Solar somente ter começado a se tornar reconhecido a partir da década de 80, permanecendo, ainda hoje, pouco divulgado junto ao grande público. Sobre o ilustrador de três de seus livros; *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), e *Un modelo para la muerte,* título escrito em co-autoria com A. Bioy Casares, Borges afirma ser "um dos acontecimentos mais fantásticos de nossa época". E se refere, ainda, a Xul Solar como o "nosso William Blake", ou "o criador de um mundo metafísico onde os deuses tomam as formas da imaginação dos que sonham" (Borges apud Novaes, s.p.)

A produção artística de Xul Solar encontrou grande resistência em sua inserção no panorama artístico argentino vigente no início do século XX. Visionário, Xul Solar se distinguia do cenário artístico do período, que valorizava os temas nacionais, resistindo firmemente às influências das vanguardas européias ou a qualquer trabalho que apresentasse algum traço de modernidade. Conforme propõe Kern, "a paisagem do pampa e o tipo social do *gaucho* em suas atividades campeiras" era o tipo de representação recorrente e estimulada pelas instituições de arte oficiais nos anos de 1910 e 1920 (p. 71).

Oscar Alejandro Schulz Solari foi fruto do casamento das famílias lingüísticas saxã e latina, a partir da união de Emilio Schulz Riga, de Riga (Letônia), e Agustina Solari, de San Pietro de Rivoretto (Itália), o que o proporciona ser trilíngüe, por princípio. A Buenas Aires natal de Xul, verdadeira "Babel moderna", vivia a torrente imigratória que faria com que a pequena cidade que somava 41 mil habitantes em 1832, em menos de um século depois contasse com uma população de 2,5 milhões de habitantes, de acordo com o filólogo Amado Alonso (Alonso apud Schwartz, p35). A formação escolar em colégios internacionais, a habilidade de aprender línguas e a estada de doze anos na Europa, tornariam Xul Solar um engenhoso poliglota.

Além de algumas informações esparsas (estudos primários, aprendizado de violino, doenças de infância, fratura de um braço, primeiros trabalhos e estudos de arquitetura, etc.), reunidas em uma caderneta de sua tia Clorinda Solari, que registra a história familiar, pouco

se sabe sobre a biografia de Xul antes da partida para a Europa. Depois de dois anos de estudos de Arquitetura, abandona o curso em 1907, e relata em um fragmentário diário pessoal que sua vocação estaria dividia entre a música e a pintura. Xul descreve a crise existencial que vivenciava, em alguns trechos escritos posteriormente, algum tempo antes de partir em um navio cargueiro para Londres, em 1912. Os amigos de então, companheiros de idas ao teatro e aos concertos, o reprovavam por ter:

> (...) pouco senso de realidade, sou eternamente indeciso, que espero a chama criadora que pode apagar-se antes de vir (tudo falso), que devo me formar em uma profissão, que talvez não chegue a nada, que não devo dispersar-me em tantas vias, que tenho que viver a vida, que não conheço a dor verdadeira, que minha forma de querer viver é teórica, que devo ter base sólida, que toda a minha amargura e dor podem existir por idiossincrasia, sem causa para isso, que tenho talento , que em definitiva bastam duas artes, que há que encarrilhar-se, que não faço nada, que devo praticar alguma arte ganhando dinheiro com isso e fortificar-me trabalhando (anteontem encontrei Scaramuzza que me apresentou a um amigo como um completo fracassado que sabia um pouco de tudo). (Xul apud Artundo, p.22)

Europa: Por Outras Paragens em Busca de Si

Em sua estada na Europa, Xul conhece cidades como Paris, Florença, Milão, Munique e Stuttgart, e visita seus museus, galerias e bibliotecas. E vive, ainda, experiências enriquecedoras diversas; torna-se amigo de artistas como Picasso e Modigliani, dedica-se ao estudo e à pesquisa, interessa-se por astrologia e freqüenta reuniões filosóficas e cultos religiosos. Segundo a historiadora de arte Patrícia Artundo (p.23):

> Nesse primeiro momento, a Europa atua como um espaço desejado, um espaço a ser explorado, e a contínua mobilidade do artista durante o período de 1912-1914 (Londres, Turim, Paris) se associa a buscas de uma dupla vertente. (...) as primeiras paisagens documentadas com segurança em torno de 1913 o mostram trabalhando a partir de uma técnica de derivação impressionista, e fazendo uso dos recursos de aquarela: pinceladas soltas

> e transparências que lhe servem para movimentar a superfície pictórica e animar a natureza. Outras obras mostram (...) as mudanças produzidas tanto pela escolha de uma matéria distinta - a têmpera - como de uma paleta mais viva com fortes contrastes. Uma exacerbação da natureza que antecipa outras preocupações.(...) o elemento formal se submete à exteriorização de sua vida interior e desse novo mundo cuja exploração iniciou: aí estão os anjos - não necessariamente aqueles fixados pela tradição judaico-cristã, os temas religiosos como *San Francisco* (São Francisco) e o contato direto com a divindade ou a vida após a morte (...).

De fato, é a partir da estada de Xul Solar na Europa do ressurgimento do ocultismo, que se intensifica o envolvimento do artista com o estudo de diferentes religiões e seitas. Teosofia, Antroposofia, Astrologia, tudo interessa a Xul. Segundo Bern, "antes de partir de Buenos Aires, ele já produzia uma pintura cujas experimentações formais eram diferenciadas em relação à arte dominante e às concepções vigentes nas principais instituições. Nessa época, o artista aproximou-se da poesia simbolista e começou a explorar a espiritualidade e o mundo oculto, trabalhando com formas e símbolos de teor místico"(p.71). Em solo europeu, Xul se inicia em variadas doutrinas. E é a partir daí que o simbólico se insere nas pinturas, povoando as obras de sóis, luas, estrelas, elementos, por vezes, aliados a figuras e símbolos religiosos. Surge, então, o ímpeto de proporcionar uma transcendência, um instante místico, vivenciado pelo espectador por meio do contato com sua arte, sem, no entanto, estabelecer uma ligação com um culto ou religião específicos.

Neocriollo: Um Projeto Artístico

A incorporação de palavras na pintura de Xul Solar se inicia em 1918, com a inserção dos títulos das obras sobre o *paspatur*; espécie de suporte cartonado que funciona como uma moldura sobre o qual se sustenta a papel pintado. Tal texto mantém direta relação com as figuras pintadas, reafirmando-as ou esclarecendo-as, como maneira de fixar conteúdos. A associação da grafia, enquanto letrismo, junto à figura imagética pintada provoca o leitor-espectador, que pressionado tem de trabalhar os dois códigos na recepção da obra. Essa escritura reflete pesquisas realizadas em torno da língua, provavelmente no ano de 1917.

Como obra emblemática do período, temos *El sol herido* (1918). Neste trabalho, a escritura aparece tímida no suporte. A aquarela apresenta o título da obra escrito em inglês e em francês, bem como a assinatura do artista, grafados em caligrafia bem cuidada, no canto inferior do *paspatur,* legendando a obra.

Conforme comenta o entrevistador da revista *Wells,* em 1956 (apud Schwartz, p.35): "O domínio de várias línguas permite a Xul ler os autores em seu idioma original, uma vantagem que ninguém ignora. Fala francês, inglês, alemão, italiano, português, russo e guarani. Conhece latim, grego, chinês e sânscrito".Versado em tantos idiomas e empenhado estudioso de conteúdos de lingüística, Xul elabora um novo projeto. E, é em solo europeu que surgem os primórdios de uma nova língua a ser desenvolvida por ele. A correspondência destinada à família, em Buenos Aires, é inicialmente escrita em castelhano sem variantes, alemão, italiano, ou ainda, em francês. Entretanto, mais tarde, as missivas passam a refletir um lento e oscilante processo de *acriollamento* da linguagem de Xul. O texto se torna mais próximo da oralidade, emprega uma linguagem fonetizada, e um léxico que gera novos vocábulos por meio de um processo de contração e aglutinação das palavras. Xul Solar, que ainda não assinava as cartas com a versão fonetizada do sobrenome, mas sim como "Alec", não renegava, entretanto, o espanhol. Sobre o idioma, Xul afirmava que pretendia "corrigi-lo" e "melhorá-lo".

Constata-se que somente é possível definir uma tentativa de trabalho nesta nova língua, o *neocriollo*, a partir da década de 20. Segundo Artundo, esta:

> nova língua que Xul denominou *neocriollo*, uma língua artificial a posteriori.(...) que surge inicialmente da fusão do português e do espanhol - nesse projeto de transformação e mudança a que são submetidas todas as suas criações - foi incorporando radicais do francês, inglês, alemão, grego e sânscrito. O que nos interessa destacar aqui é que a primeira formulação do *neocriollo* coincide com um projeto mais amplo, pensado para a unificação da América Latina. Um projeto que se traduz em imagens e palavras (...).

Trata-se da concepção de uma possível união das nações americanas por meio de uma língua vulgar, língua de cultura,

redimensionando, assim, as relações entre América e Europa, com a retomada da cultura americanista, o que impele Xul Solar neste projeto. Logo, esta espécie de "pan-americanismo repaginado" (inclui o Brasil), se pretendia um mecanismo de inversão de olhar, que primava pela união por meio de uma estética latino-americana que fizesse frente à produção artística européia. Ambição por uma identidade cultural que se sustentasse no apoio mútuo dos países latino-americanos.

Com o *neocriollo*, emergem os temas relativos às culturas pré-colombianas. E, por conseguinte, representações indígenas adentram a pintura de Xul. Seguem-se, então, trabalhos, tais como *Nana Watzin (1923) e Tlatoc (1923),* nos quais letras, signos e as primeiras palavras em *neocriollo* alcançam a própria pintura, flutuam e circundam as imagens representadas, nomeando-as, operando como saudações e invocações dentro do suporte. Surge uma forte relação entre ato de escrever e pintar, na medida em que a escritura deste artista concebe o trabalho plástico como narrativa imagética. Em *Nana Watzin*:

Nana Watzin. Aquarela sobre papel montada sobre cartão. 1923.



A escritura parece dançar ao redor das duas figuras, assumir um lugar próprio no ritual indígena, e surgir como um terceiro personagem. É também quem consubstancia os desejos, se expõe como o próprio objeto de culto ao mesmo tempo em que exalta as figuras apresentadas. A letra "X" é representada de uma maneira estilizada, como se fosse o resultado de um processo de impressão ora em negativo, ora em positivo. Conforme afirma Schwartz (p.38), "o X se converte em um verdadeiro logotipo em muitas pinturas de Xul (...) grandes X emoldurados desenham uma espécie de sintaxe aérea, como se fosse uma sucessão de pipas no espaço".

O Afã de Correção

Já de volta a Argentina, em 1929, em entrevista concedida a Ernesto Barreda, repórter do diário portenho *La Nación*, Xul comenta a reforma da escritura que empreendia. Mostra-lhe um trabalho que aparenta ser produzido a partir da taquigrafia, sistema elaborado por Pitman a partir de uma análise da língua do ponto de vista fonético. De fato, a dimensão universal e o caráter fonético são pressupostos importantes do trabalho lingüístico de Xul. Sobre esse novo sistema de escritura, ele nos informa na referida entrevista:

> Estou reformando a escritura...
> Ondulantes ganchos, quebradas geometrias, finos tentáculos. Aquilo, evidentemente, tem um aspecto imaginativo e taquigráfico. Xul Solar contempla reflexivo e observa algumas figuras que lhe pareceram de particular beleza.
> – Sem estas cifras não poderíamos escrever a nova língua...
> – Também está reformando o idioma?
> – Oh, naturalmente!... O castelhano encontra-se atrasado vários séculos... É um idioma de palavras longas demais, cacofônico. (Xul apud Artundo, p. 28)

Uma obra emblemática deste ciclo é *Grafía antica* (1923).

Grafía antica.Têmpera sobre papel montada sobre cartão. 1939.



Nesta pintura, palavras e letras se envolvem em um emaranhado de signos que se superpõem e se dissolvem a partir da técnica de têmpera sobre papel. Nunca antes, a escritura havia sido tão intensa na pintura de Xul. Se em obras anteriores, a escritura competia com as outras figurações pelo foco de atenção do leitor, tornada imagem, a escritura alcança toda a superfície de representação. Ao centro da pintura lê-se a palavra latina "lux", escrita por meio das cifras. Este vocábulo se constitui em um anagrama do nome "xul", em uma referência do artista à própria busca por alguma espécie de "iluminação" mística.

Nesta têmpera, diversos "X" se apresentam por toda a pintura construindo uma trama sutil sobre a imagem das grafias claramente delineadas. Essa "rede" de letras " X" abriga uma terceira escritura somente vista por meio da ampliação de detalhes da pintura. Um único "X" pertencente a esta malha desenhada de maneira tênue abriga, em sua composição, não somente pontos interligados ou pinceladas. A estes sinais se combinam e intercalam pequenas letras cuidadosamente traçadas. Escritura construída em camadas sobrepostas, que se contaminam ao mesmo tempo em que se distinguem.

Este universo gráfico elaborado a partir de três níveis textuais, composto de letras e cifras, remete a uma mística da escritura. Texto mágico, detentor de uma verdade oculta. A escrita concebida como mecanismo de congregação se tornara paradoxalmente códice fechado, restrito a iniciados?

Havia uma sensível busca por didatismo nas explicações que Xul Solar redigiu sobre o *neocriollo*, sobretudo na "Conferencia sobre la lengua" (1962). Entretanto, o afã de correção do artista, por si só, já se constituía como um obstáculo ao leitor que se dispusesse a interpretar as grafias. Xul intervinha constantemente na escritura presente em suas pinturas, corrigia e acrescentava. Signos retomados e deslocados. A intermitência do ato de escrever estende-se a uma diversidade de projetos, que segundo ele, havia que "melhorar". Schwartz (p. 37) acrescenta que:

> Borges corrobora que o caso de Xul é o de uma espécie de máquina inventiva , aberta em fuga para o imprevisível, quase um lance de dados de Mallarmé:" Eu disse que Xul inventava continuamente (...) Mas, à medida que explicava, compreendia que seu pensamento já havia deixado para trás o que explicava, ou seja, ao explicar ia enriquecendo-o, por isso creio que nunca cheguei a entendê-lo, porque ele mesmo se dava conta de que o que ele dizia já era antiquado e acrescentava outra coisa. Enquanto o havia dito já era antiquado e havia que enriquecê-lo.

Esta escrita labiríntica, ao criar espirais desdobrando o sentido em torno de si, lega ao leitor um texto sem sentido definitivo. Mais do que isso, um texto que interroga e intima a uma busca por direções de interpretação, neste processo de tensão entre as facetas literária e pictórica da obra de Xul Solar. Dessa forma:

> Se existe um corpus coerente de idéias , há que buscá-lo em suas pinturas e em algumas criações, independentemente de que existam outros textos que as abordem e que, em muitos casos, mais que esclarecer seu sentido, o confundem. Isso ocorre porque Xul não diz tudo, e o leitor sempre fica com a sensação de que, por trás de suas palavras, permanece algo inapreensível.
>
> (Artundo, p.21)

Referências

ARTUNDO, Patrícia. Papéis de trabalho. Introdução a uma exposição retrospectiva de Xul Solar. *Visões e Revelações*. Edição Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil e Fundación Eduardo F. Constantin, Buenos Aires, Argentina. 2005.

NOVAES, Tereza. Pinacoteca capta as visões de Xul Solar. *Folha on line*. Nov. 2005. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53736.shtml. Acesso em: out. de 2006.

KERN, Maria Lúcia Bastos. O Campo da arte em Buenos Aires: debates e práticas artísticas. In*: Xul Solar. Visões e Revelações*. Edição Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil e Fundación Eduardo F. Constantin , Buenos Aires, Argentina. 2005.

NELSON, Daniel E. Os San Signos De Xul Solar: o livro das mutações. In*: Xul Solar. Visões e Revelações*. Edição Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil e Fundación Eduardo F. Constantin, Buenos Aires, Argentina. 2005.

NOVAES, Tereza. Pinacoteca capta as visões de Xul Solar". *Folha on line*. Nov. 2005. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u53736.shtml. Acesso em: out. 2006.

PESSOA, Fernando. Meu Pensamento, dito não é. In: _____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1977. Volume Único.

SCHWARTZ, Jorge. Sílabas e Estrelas componham. Xul e o *neocriollo*. In*: Xul Solar. Visões e Revelações*. Edição Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil e Fundación Eduardo F. Constantin, Buenos Aires, Argentina. 2005.

XUL SOLAR, Alejandro. *El sol herido*. Aquarela sobre papel montada sobre cartão, 1919.

XUL SOLAR, Alejandro. *Nana Watzin*. Aquarela sobre papel montada sobre cartão, 1923.

XUL SOLAR, Alejandro. *Grafia antica*.Têmpera sobre papel montada sobre cartão, 1939.

XUL SOLAR, Alejandro. *Xul Solar. Visões e Revelações*. Edição Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil e Fundación Eduardo F. Constantin, Buenos Aires, Argentina. 2005.

Muhuraida: releitura do Cânone Épico Brasileiro

Yurgel Pantoja Caldas
Universidade Federal do Amapá, professor de Literatura Portuguesa

Na literatura brasileira da segunda metade do século XVIII, a formulação épica, enquadra-se num espaço marcado por revoltas políticas que intentavam a autonomia da colônia face às amarras econômico-administrativas impostas pela metrópole. Assim, destacam-se *O Uraguay*[1] e *Caramuru*[2] – textos que fazem parte da tradição literária nacional em função, dentre outras coisas, de seu caráter indianista mencionado pela crítica e pela ficção românticas do século XIX –, além de *Muhuraida*,[3] obra menos conhecida e pouco explorada pela crítica literária brasileira, apesar de ser o texto poético que inaugura a literatura sobre a Amazônia.

A forma épica, enquanto gênero literário cultivado no Brasil, de certa maneira reforça o projeto colonialista no Brasil setecentista. Com o início do esgotamento do ciclo do ouro na região centro-sul da colônia, as atenções começam a se voltar para a região da bacia amazônica, por meio de um lento processo de ocupação do espaço e exploração econômica dos recursos naturais, devendo a mão-de-obra indígena constituir um dos elementos principais dessa engrenagem.

Esse projeto de modernização – do ponto de vista da Coroa portuguesa – ocorreria predominantemente no campo da agricultura, sob o regime de Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal), e seria financiado pela Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, que já previa uma reserva de trabalho indígena e cabocla. Todo esse processo resultaria, segundo David Treece, num sistema de "proletarização das grandes comunidades tribais da região, ou seja, dos povos indígenas."[4]

Apesar dos ataques da crítica literária brasileira do século XX, a épica da segunda metade do século XVIII – concretizada nos poemas

---

[1] GAMA, 1995.
[2] DURÃO, 1913.
[3] WILKENS, 1993.
[4] TREECE, *in* WILKENS, 1993, p. 15.

O Uraguay, *Caramuru* e *Muhuraida* – termina por contar ficcionalmente certa História do Brasil, revelando o que deve ser louvado e sempre lembrado, e escondendo aquilo que, do ponto de vista do homem branco e colonizador do século XVIII, não pode ser ressaltado.

No contexto da formação literária brasileira, cujo cânone revela-se hegemônico e excludente, percebe-se a necessidade de se (re)lerem os poemas épicos do século XVIII sob outro ponto de vista, considerando, por exemplo, o jogo incessante, mas nem sempre previsível, entre as forças que se declaram vitoriosas e aquelas que se sentem derrotadas. No contato entre índio e europeu, nem sempre o vencedor supremo foi o estrangeiro, assim como o índio não pode ser tomado como simples objeto da cultura branca, pois, como revela Todorov,

> ganhando de um lado, o europeu perdia de outro; impondo-se em toda a Terra pelo que era sua superioridade, arrasava em si mesmo a capacidade de integração do mundo. Durante os séculos seguintes, sonhará com o bom selvagem; mas o selvagem já estava morto, ou assimilado, e o sonho estava condenado à esterilidade. A vitória já trazia em si o germe de sua derrota.[5]

No caso das narrativas épicas da segunda metade do século XVIII, tanto *O Uraguay* e *Caramuru* quanto *Muhuraida*, embora de maneiras distintas, trabalham com a cadeia inquebrantável da "tradição", que sempre sugere um jogo hierárquico entre paternidades e filiações, fontes e influências, centros e periferias. Tal realidade demarca um espaço que se alimenta, pela relação entre civilização e barbárie / desenvolvimento e subdesenvolvimento, de múltiplos processos de exclusão.

Nesse caso, as estratégias narrativas apresentadas pelos épicos aqui estudados acabam sendo unificadoras, hegemônicas, indiferenciadas e amplas, deixando, entretanto, alguns vazios que podem ser preenchidos pela crítica sobre as fraturas presentes no interior de seus respectivos discursos poéticos. Essa tradição épica brasileira pode ser lida com o filtro metafórico da indefinição e do atravessamento de várias forças que perpassam o discurso do poeta-intelectual, vivendo num Brasil ainda colônia, mas com olhos, corações e mentes na Europa metropolitana.

---

[5] TODOROV, 1988, p. 94.

Analisando as "tentativas épicas" – que neste trabalho achamos por bem definir de "tradição épica brasileira" –, Antonio Candido considera que "o herói assumiu feição diversa da que lhe dera a tradição clássica ou a lenda medieval, perdendo amplitude para ganhar diversidade que o aproximava do cotidiano."[6] Candido reforça a idéia da problemática identificação do herói na épica brasileira do século XVIII, ao apresentar *O Uraguay* como um texto em que as ações heróicas – sintetizadas pela figura do general Gomes Freire de Andrada – passam a ganhar mais relevo quando são narradas as ações indígenas, com maior força épica que os atos de Andrada.[7] Á mesma conclusão chega Ivan Teixeira ao afirmar que "Gomes Freire de Andrade não possui o ânimo de um herói. É antes um fiel cumpridor das ordens estatais."[8]

A dificuldade em se estabelecer um único elemento que exerça a função de herói na trama de *O Uraguay* pode, no entanto, fazer parte de uma estratégia narrativa – também presente noutros épicos contemporâneos – que pretende engrandecer o inimigo vencido para, no final, valorizar ainda mais a vitória do vencedor, como podemos verificar no início do canto IV do poema de Basílio da Gama: "Salva as tropas do noturno incêndio,/ Aos povos se avizinha o *grande Andrade*,/ Depois de afugentar os *índios fortes*."[9]

Engrandecer o inimigo, atribuir-lhe uma força descomunal, multiplicá-lo e revesti-lo de uma couraça quase impenetrável, conferir epicidade a suas ações épicas, tudo isso parece ter sido parte da estratégia utilizada pelo engenheiro militar português, Henrique João Wilkens, na sua representação do índio em *Muhuraida*. Já no subtítulo desse poema, ele aparece como "grande e feroz nação do gentio Mura."[10] Ao mesmo tempo em que valoriza a vitória lusitana sobre inimigos terríveis e cruéis, a referida expressão atribui certo caráter heróico à condição indígena, por conta de sua resistência à pacificação, desejada tanto pelas ordens religiosas quanto pelo poder administrativo colonial.

---

[6] CANDIDO, 1997, p. 169 (1º vol.).

[7] GAMA, 1995, p. 126.

[8] *In* TEIXEIRA (Org.), 1996, p. 112.

[9] GAMA, 1995, p. 69 [grifos nossos].

[10] O subtítulo de *Muhuraida* é muito extenso; por isso mostramos agora apenas a primeira parte: "Ou o triunfo da fé na bem fundada esperança da inteira conversão e reconciliação da grande e feroz nação do gentio Mura."

Mais estrategista que guerreiro, dado que seu discurso possui força maior que o hábil uso da arma em batalha; mais diplomata que militar, porque sabe o valor de negociar posições com o inimigo; ligado direta ou indiretamente à administração colonial; o herói da épica brasileira do século XVIII é um conquistador civil que muitas vezes, para conseguir seu intento, chega a recusar o conflito armado, preferindo utilizar seu poder de persuasão pela arte do discurso.

Da mesma forma que se vê n'*O Uraguay* a função de herói sendo exercida declaradamente por um português, mas com as ações indígenas revestidas de heroísmo, *Caramuru* nos mostra semelhante dualismo entre seu protagonista (Diogo Álvares Correia) e os índios, quanto aos atos heróicos. Contudo, ao contrário do que ocorre no poema de Basílio da Gama, *Caramuru* tem em seu herói português a assunção de um caráter religioso na sua conduta missionária para "salvar" o gentio de sua condição bárbara. Segundo Alfredo Bosi, Diogo é um "herói cultural, ele é o fundador, o homem providencial que ensinou ao bárbaro as virtudes e as leis do alto. [...] Domando a 'fera gente' e as próprias paixões, Diogo é misto de colono português e missionário jesuíta."[11] Bosi vê em Diogo um "herói civil e pacífico", que alcança um *status* divino para os índios, pelo uso "milagroso" que faz de sua arma de fogo, fato que lhe rende o nome indígena de "Caramuru" ["Filho do Trovão"].

Ao se estabelecer definitivamente como o salvador dos seguidores do chefe indígena Gupeva, Diogo *guia* os gentios para uma aldeia improvisada, porém segura – "Qual o velho Noé na imensa barca."[12] Essa figura de "herói salvador" também aparece n'*O Uraguay* – podendo ser percebida nas ações do general Gomes Freire em relação aos Guarani que, da perspectiva da administração colonial, necessitavam se libertar do jugo jesuíta – e na postura de Mathias Fernandes, no poema de Henrique João Wilkens. Nesse caso, tal personagem – que era diretor da aldeia de Santo Antonio de Imaripi (rio Japurá, capitania de Rio Negro, atual Estado do Amazonas), para onde os Mura seriam deslocados após a pacificação –, assume a condição de herói e guia daqueles índios:

---

[11] BOSI, 1997, p. 77.
[12] DURÃO, 1913, p. 58.

> Sendo aquele [Mathias Fernandes] o Moisés ao povo aceito
> Do Mura, que gostoso obedecia [...]
> De mil perigos e da idolatria
> Da escravidão o livra, felizmente,
> Do Príncipe das Trevas, tão potente.[13]

Enquanto em *Caramuru* a função exercida pelo herói Diogo é, muitas vezes, frouxa no enredo e n'*O Uraguay* o heroísmo gravita entre o protagonista português e do índio, de modo que em diversas passagens dessas duas narrativas não é possível estabelecer uma única figura que assuma tal posição de forma constante, no poema de Wilkens existem três nomes portugueses que poderiam exercer a função de herói: o governador geral, João Pereira Caldas, o diretor de aldeia, Mathias Fernandes, e o tenente-coronel, João Batista Martel. Além disso, pode-se destacar a presença fundamental do Mura Celeste, instrumento divino que surge disfarçado para dar início ao processo místico de conversão dos Mura.

Do lado indígena, vale a pena mencionar a valentia e a persistência do povo Mura em resistir às muitas tentativas de assimilação, desejada pelas forças colonizadoras e missionárias. Além disso, não podemos deixar de citar a importância de personagens como o Mura Jovem – o primeiro a ser convertido "milagrosamente" pelo Mura Celeste e aquele que lidera o movimento coletivo de cristianização da tribo – e o Mura Velho que, proferindo um discurso que nega o progresso e a civilização impostos pelos colonizadores, tenta barrar as investidas do Mura Celeste.

O fato de o herói de *Muhuraida* aparecer diluído, difuso ou mesmo multiplicado em vários personagens – o que contradiz o conceito de "poema heróico" aplicado pelo próprio Wilkens no subtítulo de sua obra[14] – não nos impede de destacar um personagem histórico que atue mais próximo de um herói que de outros personagens. Assim é o caso de Mathias Fernandes, aquele que, de fato, segundo Tânia Pires Pego,

---

[13] WILKENS, 1993, p. 143.

[14] Numa passagem do subtítulo, Wilkens afirma que *Muhuraida* é um "poema heróico, composto e compendiado em seis cantos." O conceito de poema heróico, em linhas gerias, consiste numa narrativa que trata de um acontecimento histórico cuja ação é centrada na figura de um único herói.

> mais intervém na ação da pacificação, o que atua diretamente no terreno do conflito, o que desempenha o maior número de funções e as mais importantes para o êxito da campanha, o que mais segura e prontamente responde nos momentos cruciais do conflito e que [...] evidencia-se na narrativa.[15]

Atribuindo a Deus todo o mérito da campanha vitoriosa pela conversão mura:

> Oh, muras valorosos! Eu conheço
> Esta obra ser da mão do Onipotente;
> Que a Ele só se deve, enfim, confesso;
> Louvor Lhe seja dado eternamente;[16]

exaltando as qualidades de João Batista Martel:

> Vereis em outro João justo festejo;
> Ao vosso bem vereis, como ele atento,
> No mesmo nome tendo a dignidade,
> Do precursor preenche a qualidade;[17]

tentando persuadir os Mura à pacificação, por meio de um discurso contemporizador e unificador:

> Eu sei que agravos tendes na lembrança,
> Feitos por quem só enganos meditava,
> [...] Sereis nossos irmãos, filhos da Igreja;
> Concidadãos, amigos;[18]

apresentando aos índios promessas de vantagens e glórias a partir da aliança com os portugueses:

> Este o tempo feliz que destinava
> O céu, para que em vós a luz raiasse;
> Que aquele, que este Estado governava,
> Perto de vós, enfim, também se achasse;[19]

---

[15] PÊGO, 2004, p. 85.
[16] WILKENS, 1993, p. 139.
[17] WILKENS, 1993, p. 141. Em nota, Wilkens esclarece que o nome "João" trata do "já sobre-referido tenente-coronel João Batista Martel, em Ega, no rio Tefé."
[18] WILKENS, 1993, p. 139.
[19] WILKENS, 1993, p. 141.

Mathias Fernandes, como Moisés que guiou o povo judeu à Terra Prometida, mostra o caminho da paz e da segurança aos Mura, numa autêntica promessa de felicidade coletiva, conforme vimos anteriormente.

Fazendo uso eficaz de valores como astúcia e habilidade discursiva, Fernandes aproxima-se à modelar concepção dos heróis clássicos, como Ulisses, que exercia elevado poder de argumentação com grandes recursos oratórios e boas doses de prudência e diplomacia. Mas é na ação do Mura Celeste – quando este surge repentinamente para convencer o Mura Jovem a depôs as armas, aliar-se aos brancos e conclamar os demais de sua tribo à pacificação e à conversão cristã – que outro traço interessante de Ulisses, a técnica do disfarce, se revela na narrativa de *Muhuraida*:

> Um Paraninfo desce ao Mura,
> *Disfarçado*, anuncia a luz que gira
> Da fé, na órbita eterna, sacrossanta;
> O apóstata confunde, ao Mura espanta.[20]

Mais adiante, o Mura Celeste fala ao Jovem atônito:

> Sou teu irmão, não temas, respondendo
> Lhe diz o *Paraninfo disfarçado*.
> Igual o gosto meu ao que estou vendo
> Em ti; mas o que eu tenho é consumado.
> Descansa, diz o Mura [Jovem], que atendendo
> Te vou, com gosto, alegre e admirado:
> Eu, o arco, a flecha e tudo enfim deponho,
> Sentado ouvir-te atento me disponho.[21]

Esse recurso ao disfarce surge como única maneira de o Mura Celeste chamar a atenção do Mura Jovem para a necessidade da pacificação/conversão daquela nação de gentios bárbaros. Prova disso é a presença de outras expressões que revelam a transformação do "Paraninfo" em índio Mura: "Do céu o *murificado* Mensageiro/ Prossegue a persuadir ao Mura atento."[22] Em seguida, o disfarce do Mura Celeste é

---

[20] WILKENS, 1993, p. 111 [grifo nosso].

[21] WILKENS, 1993, p. 119 [grifo nosso].

[22] WILKENS, 1993, p. 123 [grifo nosso]. Nesse contexto, o termo "murificado" significa transfigurado; já no âmbito da etnonímia, o mesmo termo possui a acepção de um índio não-Mura assimilado pela cultura Mura.

reforçado quando ele se apresenta como "Anjo humanado"[23] para levar adiante seu plano de convencimento da coletividade mura.

Ao se utilizar de um "Crocodilo", o narrador de *Muhuraida* cria as condições para que o disfarce do Mura Celeste ocorra com sucesso ante o Mura Jovem. Na ocasião, o Celeste surge disfarçado em um parente do Jovem, tido como morto por um crocodilo. Tal cena é apresentada da seguinte maneira:

> Perplexo, então, o Mura, olhando atento,
> Ver parecia no mancebo adusto
> Um seu parente, que um golpe violento
> De ramo, separado, mas robusto,
> Nas ondas fez cair, sanguinolento.
> Despojo reputado, que do injusto
> Fado, alimento estava destinado
> Dum crocodilo enorme, e devorado.[24]

Além da astúcia e da habilidade retórica, *Muhuraida* apresenta um personagem que resgata valores como "piedade" e "justiça", introduzidos na caracterização do herói virgiliano, em *Eneida*: trata-se de Mathias Fernandes. No caso do primeiro, piedade e justiça compõem duas de suas virtudes no trato com o índio Mura, pois este, vivendo "nas densas trevas da gentilidade",[25] necessitava da salvação para se livrar da desgraça. Assim como um patriarca bíblico, Fernandes "Só da *piedade* os meios adotando,/ Os braços seus abrindo com ternura/ *Justiça* e paz fará só ser ventura."[26]

O estudo da problemática do herói em *Muhuraida* ainda comporta o próprio índio Mura, que dá nome ao poema de Wilkens. O termo "Muhuraida", ao resgatar a terminação latina *-idos* que forma o título de épicos como *Ilíada*, *Eneida* e *Os Lusíadas*, pode levar o leitor a deduzir que se trata de uma narrativa que conta os feitos heróicos dos Mura – que seriam, assim, os heróis coletivos do poema. Entretanto, a própria narrativa e a proposta do subtítulo do poema ("o triunfo da fé na bem fundada esperança da inteira conversão e reconciliação da grande

---

[23] WILKENS, 1993, p. 123.
[24] WILKENS, 1993, p. 117.
[25] WILKENS, 1993, p. 103.
[26] WILKENS, 1993, p. 125 [grifos nossos].

e feroz nação do gentio Mura") faz com que a idéia de atribuir ao Mura o heroísmo da ação narrativa não vingue.

Os Mura, nesse caso, não podem ser considerados como os únicos heróis do poema, já que o próprio "herói" declarado em *Muhuraida* (o governador João Pereira Caldas, a quem o poema é dedicado) é quem menos interfere no plano narrativo da obra de Wilkens, em relação ao diretor Mathias Fernandes e mesmo ao tenente-coronel João Batista Martel. A narrativa do poema de Henrique João Wilkens quer mostrar o "triunfo da fé" que teria permitido a "inteira conversão" mura, por meio da maravilha do milagre divino que engendra tal "Graça". Com isso, o poeta nega a história de luta e resistência desses índios, encobrindo o massacre a que os Muar foram submetidos, desde a primeira metade do século XVIII, culminando com o aldeamento entre os anos de 1784 e 1786, período de formulação do poema.

Por causa do sentido difuso do herói que sua narrativa encerra, *Muhuraida* pode ser lido como um poema épico escrito para louvar antes um *ato* (a pacificação indígena) que um *ator*, visto que o "triunfo da fé" constitui-se fruto da infinita misericórdia divina, mais do que da ação de pessoas como os portugueses mencionados na obra. Tanto é assim que o aparecimento do Mura Celeste – fato fundamental para a mudança de concepção sobre o Mura, que deixa de ser "feroz" e "cruel", "vagabundo" e "temível", passando a ficar "perplexo", "absorto", "admirado", "atento" e "arrebatado", para no final se tornar "aliado", "amigo", "convencido" e "feliz" – deve-se tão somente ao Deus onipotente e piedoso, depois de "frustrados os meios que a brandura/ Da religião e humanidade inspira[va]."[27]

Referências

BÍBLIA Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOGÉA, José Arthur. *O Mura e a Musa*. Belém: Multimídia, 2004.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

[27] WILKENS, 1993, p. 111.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. 1º v.

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1913.

GAMA, José Basílio da. *O Uraguay*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

PÊGO, Tânia Regina Pires. *Muhuraida, um épico indianista?* Lisboa: Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras, 2004.

TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: Edusp, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*; a questão do outro. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TREECE, David H. Introdução crítica à *Muhuraida*. In: WILKENS, Henrique João. *Muhuraida*. Manaus: Biblioteca Nacional/ UFAM/ Governo do Estado do Amazonas, 1993, p. 11-31.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraida*. Manaus: Biblioteca Nacional/ UFAM/ Governo do Estado do Amazonas, 1993.

A descoberta do frio: a prosa afro-brasileira de Oswaldo de Camargo

Zélia Maria N. neves Vaz
UFMG

> (...) enfrentar um preconceito assim tão extenso só poderia trazer o inevitável autoquestionamento, o descrédito de si e o rebaixamento dos ideais que sempre acompanham a repressão e germinam em uma atmosfera de desprezo e de ódio.
>
> *As almas da gente negra*, Du Bois

Considerado uma das personalidades mais relevantes quando toma-se como referência a literatura afro-brasileira, Oswaldo de Camargo atua em áreas da publicidade, do jornalismo, além de obviamente dedicar-se ao trabalho literário, no qual exerce a escrita poética e ficcional. O escritor foi um dos fundadores do grupo Quilombhoje, do qual fazem parte intelectuais negros que visam a publicação de seus trabalhos na antologia intitulada Cadernos Negros, esta que encontra-se em sua vigésima oitava publicação anual. Como crítico, Camargo publicou duas antologias fundamentais no que tange ao estudo e/ou conhecimento da literatura negra, são elas respectivamente: *A razão da chama* de 1986 e *O negro escrito: apontamentos sobre a presença do negro na Literatura brasileira*. Sua produção poética compreende os livros *Um homem tenta ser anjo* (1959), *15 poemas negros* (1961) e *O estranho* (1984). Concernente à prosa encontra-se o livro de contos *O carro do êxito* de 1972 e posteriormente a novela *A descoberta do Frio*, publicada em 1979.

O presente trabalho visa analisar a produção de Oswaldo Camargo referente à prosa, mais especificamente ao livro *A descoberta do frio* (1979). Entretanto, é inevitável, quando se examina esta obra do escritor, não pontuar, ainda que brevemente, a pouca influência da literatura afro-brasileira, atestada em seus primeiros escritos, que compreendem os anos cinqüenta e sessenta. Nesse sentido, a literatura de

Oswaldo de Camargo não busca, explicitamente, já em seu início, retratar a problemática afro-descendente. Essa conduta de não valorização da negrura, verificada em suas poesias iniciais, é, indubitavelmente, o reflexo de um sujeito negro descentrado, que se autoquestiona ao se deparar com um universo ocidental dominante, preconceituoso e excludente. Deslocado nessa sociedade etnocêntrica, que o inferioriza, o negro, por mais que objetive recorrer à sua negritude, acaba por ser sufocado pela cultura branca, assim como nos esclarece, de forma brilhante, Jean Paul Sartre, em seu ensaio "Orfeu negro":

> (...) a alma negra é uma África da qual o preto está exilado no meio dos frios *buildings* da cultura e da técnica brancas. A negritude toda presente e oculta o obseda, o roça, ele se roça em sua asa sedosa, ela palpita, toda distendida através dele, como sua profunda memória (...). Mas tão logo o negro se volve para encará-la de frente, ela se esvanece como fumaça, erguendo-se entre ambos as muralhas da cultura branca, sua ciência, suas palavras, seus costumes. (SARTRE, 1963, p. 97)

A descrição da negritude que deseja submergir da alma do negro, mas, no entanto, perde-se nestas "muralhas brancas", nos valores hegemônicos, é um exemplo esclarecedor, quando toma-se como parâmetro a primeira fase literária de Oswaldo de Camargo. Nela, a cultura do dominador se sobressai e, dessa maneira, a herança africana, o questionamento da ordem vigente, enfim, o empenho com a causa negra não se fazem presentes.

Tais apontamentos são fundamentais para que se estabeleça um contraponto com a obra a ser analisada. Assim, numa vertente oposta a esta acima referida, o ficcionista Oswaldo de Camargo refletirá em sua produção posterior um escritor consciente de sua ancestralidade africana, a qual culminará em uma estética negra que objetiva primeiramente transformar em "obra de arte seu próprio drama" (MOURA, 1979, p. 10). Esse amadurecimento literário, quando tomamos como referência a literatura afro-brasileira, mostra-se, indubitavelmente, reproduzido na novela *A descoberta do frio* (1979). Neste livro, Camargo apresenta-se como um intelectual negro atento às questões da população afro-descendente, na medida em que propõe como temática a discriminação racial, sem, no entanto, desvencilhar-se do recurso artístico. Nesse sentido, o prefaciador da novela, Clóvis Moura, assevera:

> *A descoberta do frio* é um livro desconcertante. Nasce como um simples exercício literário. Sua espiral sobe, envolve o leitor. A dramaticidade através da qual Oswaldo de Camargo trata o seu tema e manipula os seus personagens permite-lhe terminar o livro numa postura de artista que domina sua técnica. (MOURA, 1979, p. 10)

A tônica desenvolvida na novela é a problemática do preconceito que, articulada de forma sutil e inteligente por Oswaldo de Camargo, aparece subentendida na própria estrutura narrativa. A história é ambientada em uma grande cidade e traz personagens afro-descendentes, muitos deles poetas, e já conscientes do espaço social desprivilegiado ocupado pelo negro. Em sua maioria, se inserem em grupos que discutem e produzem a cultura, a arte, e, sobretudo, a literatura negra, objetivando, assim, afirmar-se enquanto sujeitos e subverter a realidade precária que os rodeia. Considerando que o universo dos personagens encontra-se fortemente vinculado ao caráter artístico, não é de se estranhar a presença, a todo instante, dos intertextos e referências a escritores, que vão desde os africanos ou afro-brasileiros, até os canônicos, são eles: Agostinho Neto, Arlindo Barbeitos, Oliveira Silveira, Mallarmé, Elliot, Cruz e Sousa, dentre outros.

O elemento que conduz a narrativa, já em seu início, é um suposto "frio", e este atinge somente aqueles marcados pela cor negra. Este "frio", desacreditado por muitos, segundo o personagem Zé Antunes, existe desde tempos muito remotos, contudo, os fatos referentes a ele jamais eram divulgados. Após o aparecimento na cidade da primeira vítima deste "bafo gélido" (CAMARGO, 1979), o jovem Josué Estevão, surge então a oportunidade de Zé Antunes comprovar a veracidade da temível doença. Em momento algum é afirmado explicitamente qual a procedência, ou há quanto tempo precisamente a "frialidade" (CAMARGO, 1979) existe. Cabe ao próprio leitor desvendar esse mistério. Para tanto, o mesmo deve ficar atento à narrativa, uma vez que a explicação não salta aos olhos, é necessário analisar e refletir acerca desse "frio". Se, por um lado, a doença apresenta-se como uma incógnita, já por outro, os sintomas podem ser verificados claramente. É o que nos comprova o personagem Zé Antunes ao descrever, por meio de uma carta ao Padre Antônio Jubileu, o mal que assola os negros e agora está a rondar a cidade:

> A doença, padre, é o frio. Um frio que faz o coitado entrar no ridículo de se cobrir de flanelas, bonés, peles: o queixo treme, de se ouvir de longe, a vítima não consegue falar, dos olhos descem lágrimas, mas, padre, dentro é que está a miséria: o infeliz vira um campo de batalha onde a desgraça dá vivas à sua completa vitória. Parece que o seu pensamento, o único possível no momento, é este: Meu Deus, se eu fosse branco!? (...) Sou um micróbio preto, vou desaparecer! E some, definitivamente. (CAMARGO, 1979, p. 52)

O trecho evidencia um "frio" que aparentemente atinge o corpo físico, entretanto, o que se verifica é justamente o contrário. A doença afeta a alma, o mais profundo do ser e tal ocorrência se refletirá externamente no frio sentido pela vítima. Este, como é possível notar, não é um "fenômeno atmosférico, meteorológico" (MOURA, 1979, p. 10), mas antes uma enfermidade, que, ao atingir o negro, acarreta o sintoma da vergonha, do desejo do desaparecimento, do descrédito de si mesmo, enfim, tudo o que se almeja é negar sua negritude. Assim, o intuito maior é o de se tornar branco, como se esta fosse a única forma de obter respeitabilidade e conseqüentemente um espaço mais digno e igualitário. Devido ao desaparecimento da vítima, e, portanto, à incapacidade de se constatar a real manifestação do *melanoscrios* (CAMARGO, 1979, p. 48), nome científico da doença, as opiniões irão se confrontar entre aqueles que reconhecem a sua existência e aqueles que optam por desacreditar da mesma.

No desenrolar da história, Zé Antunes segue incessantemente sua luta pela comprovação do "frio", que, segundo alguns relatos, fazia vítimas desde os tempos da escravidão, o que vem a ser certificado pelo episódio dos Montes Piracaios. Tal evento é anunciado já nos primeiros capítulos do livro, sem que haja, no entanto, uma explicação para o mesmo, característica que aguça a curiosidade do leitor e corrobora para um envolvimento maior com a história. O fato será, de certa forma, esclarecido pelo personagem Padre Antônio Jubileu, que detém a informação acerca deste acontecimento histórico. O leitor, dessa forma, espera ansiosamente o relato do episódio, por julgar que assim o "enigma" da "frialidade" será finalmente desvendado. Neste momento, Padre Antônio Jubileu, em entrevista a um programa televisivo, narra, então, a curta trajetória de um grupo de escravos que, em 1746 com intuito de

fugir de sua triste condição, vão em direção aos Montes Piracaios e lá morrem atingidos por misteriosa doença:

> Não se sabe por que, todos morreram de repente, machucados por estranha doença. Todos morreram! Todos morreram! As ossadas, porém, permaneceram sobre as pedras; as habitações apodreceram. (...) Já não possuíam alma aqueles negros, de muito não a possuíam. Minha opinião é esta: a alma deles, no momento, consistia em somente subir até uma certa altura dos montes onde nunca mais pudessem ser alcançados. (CAMARGO, 1979, p. 68).

Nota-se que nem mesmo neste momento há a elucidação do que seja a misteriosa doença. Sabe-se que ela atinge a alma e faz desaparecer os negros que por ela são atingidos, mas não é possível compreender o que ocasiona tal efeito. É interessante observar neste ponto a quebra da expectativa do leitor por meio do anticlímax, pois, durante toda a leitura, espera-se que o episódio dos Montes Piracaios venha esclarecer melhor a doença provocada pelo "frio", entretanto, tal fato não ocorre.

Outro momento substancial, que corrobora a constatação da "frialidade", é o instante em que o personagem e poeta Batista Jordão encontra, em seus velhos jornais da imprensa negra, versos de Pedro Antônio Garcia que, em 1920, difundiu em seus poemas a temida "doença". Há dois pontos relevantes a serem salientados acerca deste episódio: o primeiro refere-se obviamente à questão do "frio", visto que ratifica a sua procedência em períodos remotos, levando-nos a certificar sua antiga existência. O segundo é que juntamente com a problemática do "frio", é posta em discussão a literatura produzida pelo intelectual negro. Este, por tornar-se consciente de sua negrura, desveste sua arte dos padrões canônicos, buscando uma poesia mais vinculada à sua realidade, e às suas raízes africanas, como nos comprova a seguinte passagem:

> Quando Pedro Antônio Garcia, parnasiano em 1920, rompeu com a métrica, a rima rica e outros regulamentos, para dizer com versos mancos, frouxos: "Eu vago toda noite, vago, vago/ pela cidade, retraído e mudo,/ caiu-me inesperado, n´alma o frio. (...)". Quando escreveu isso, testemunhava simplesmente o frio. (...). Pedro Garcia morreu na miséria. Falou e escreveu por doze anos sobre o frio. E os versos se comportaram mal; e palavras de

> cunho quimbundo surgiram, batucando sobre o chão onde imperava, por largo tempo, o soneto alexandrino. (CAMARGO, 1979, p. 77)

Neste caso, Oswaldo de Camargo, sem desvencilhar-se do elemento dramático condutor da história, retrata a necessidade do poeta negro se esquivar do branqueamento, refutando o estilo literário do dominador e criando uma arte mais autêntica que contemple e problematize o drama existencial do negro. O ficcionista mescla, em várias circunstâncias da trama, a temática principal com outras questões secundárias, porém de extrema importância como é, neste exemplo, a polêmica existente na literatura entre "estética negra" e "estética branca". A partir destes e alguns outros depoimentos, manifestos no decorrer da narrativa, vai-se inferindo aos poucos que o mesmo sugere a representação do preconceito, concretizado em uma "doença" de difícil identificação.

Já nos acontecimentos finais da trama, por um único momento, o "frio" pode ser testemunhado e comprovado por todos, entretanto, o elemento causador da "frialidade" insiste em não se revelar. Ao ser difundida pela cidade a notícia de que uma doença misteriosa estava a assolar a comunidade negra e que o garoto Josué Estevão, a primeira vítima, havia desaparecido, a presença do "frio" torna-se perceptível e o mesmo é então sentido pelos afro-descendentes. Tal qual afirma Clóvis Moura, "um frio que vem como uma peste desconhecida ao molde de Edgar Allan Poe, cola-se às epidermes, verticaliza-se, vai ao âmago daqueles que o sentem":

> (...) e começou a aparecer gente com os sintomas. Pretos luzidios (...) submetidos a inimagináveis tremores, gelidez, o olho morto, vertendo água (...). Na alma, ah, na alma o frio, berrando o seu grito de mando. (...) Tal foi o primeiro, único e visível aparecimento do frio. Zé Antunes, dizem que sumiram com ele. Quem sumiu com ele? Como!? O frio? Mas, provou-se que o frio... O frio, velho, alvo e impiedoso frio... (CAMARGO, 1979, p. 90 - 94).

Ao finalizar a história utilizando as reticências, o autor responsabiliza o leitor pela conclusão da narrativa, incitando o mesmo à meditação. Nesse sentido, o leitor encerra um papel substancial na novela, uma vez que irá construir a significação do "frio", ao ler nas entrelinhas,

ou mesmo identificar nas sutilezas dos diálogos, realizados entre os personagens, que esta "doença" é a representação do "alvo" e "velho" preconceito. É interessante observar a maneira pela qual o ficcionista utiliza um recurso simbólico para trabalhar a discriminação racial. É como se escritor alertasse o leitor de que, assim como na ficção, o frio/preconceito no Brasil é ainda algo velado, desacreditado por muitos e de difícil identificação. Esta "doença", e aqui não deixemos escapar a força deste signo, se afirma, em muitos momentos, de forma sutil, verificada quando menos se espera, por meio de um gesto, uma palavra ou atitude do branco. Esse desmascaramento do mito da democracia racial, incinta-nos a uma reflexão e conseqüentemente nos faz perceber que o "frio" é secular e revela uma cultura dominante que condena os negros à eterna marginalização.

Oswaldo de Camargo, por meio do recurso metafórico, trabalha brilhantemente a questão do preconceito, envolvendo o leitor, fazendo com que o mesmo, juntamente com os personagens, busque incessantemente a revelação do mistério. O ficcionista realiza, enquanto escritor, aquilo que Sartre assevera em seu livro *Que é a literatura*, ou seja, decide "desvendar o mundo e especialmente o homem para os próprios homens, a fim de que esses assumam em face do objeto, assim posto a nu a sua inteira responsabilidade." Nessa vertente, Camargo adota um posicionamento condizente com seu papel de intelectual negro, visto que se responsabiliza por escancarar, ou "por a nu" – nos dizeres de Sartre – o preconceito racial, para que assim o homem, sobretudo o branco, da mesma forma que o escritor, arque com a realidade de uma raça que carrega por longo período os estigmas de sua cor.

Referências

CAMARGO, Oswaldo de. *A descoberta do frio*. São Paulo: Edições Populares, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. Orfeu Negro In: _____. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1963.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2004.

<www.letras.ufmg.br/literafro>.