I ENELF

Encontro Nacional de Estética, Literatura e Filosofia

18 a 20 de Setembro de 2013 - Universidade Federal do Ceará

Anais Eletrônicos

Vol. III

Fortaleza

2015

Organizadores
Arlene Fernandes Vasconcelos
Sandra Mara Alves da Silva
Rodrigo Vieira Ávila de Agrela

Anais Eletrônicos do I Encontro Nacional de Estética, Literatura e Filosofia – I ENELF
Volume 03

1º edição

ISSN 2359-2958

Fortaleza
Centro de Humanidades/Departamento de Letras – UFC
2015

I Encontro Nacional de Estética Literatura e Filosofia – I ENELF
18, 19, 20 de setembro de 2013
Centro de Humanidades/Departamento de Letras – UFC

Reitor
Jesualdo Pereira Farias

Vice-Reitor
Henry de Holanda Campos

Diretora do Centro de Humanidades
Vládia Maria Cabral Borges

Vice-Diretor
Cássio Adriano Braz de Aquino

Coordenadora do Curso de Letras
Maria Silvana Militão de Alencar

Vice-Coordenador do Curso de Letras
Marcelo Magalhães Leitão

Chefe do Departamento de Literatura
Edilene Ribeiro Batista

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras
Ana Márcia Alves Siqueira

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras
Carlos Augusto Viana da Silva

Realização
Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia – GEELF

Coordenador Geral do ENELF
Marcelo Peloggio

Comissão Organizadora

Arlene Fernandes Vasconcelos
Dariana Paula Silva Gadelha
Gabriele Freixeiras de Freitas
Madjer Ranyery de Souza Pontes
Nathan Matos Magalhães
Sandra Mara Alves da Silva
Rodrigo Vieira Ávila de Agrela

Revisores

Arlene Fernandes Vasconcelos
Dariana Paula Silva Gadelha
Gabriele Freixeiras de Freitas
Nathan Matos Magalhães
Sandra Mara Alves da Silva
Rodrigo Vieira Ávila de Agrela

Design Gráfico

Rodrigo Vieira Ávila de Agrela

Apoio

Universidade Federal do Ceará – UFC
Departamento de Literatura
Programa de Pós-Graduação em Letras

Sumário
Anais Eletrônicos Vol. III

A revisão ortográfica é de responsabilidade dos autores

APRESENTAÇÃO 10

A CONDIÇÃO DA MULHER NO AMBIENTE FAMILIAR EM *AMOR* DE CLARICE LISPECTOR 11

A CONFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO NOS CONTOS “A DANÇA COM O ANJO” E “O CRACHÁ NOS DENTES” DE LYGIA FAGUNDES TELLES 19

A CONSTRUÇÃO ARTÍSTICA DA MEMÓRIA EM JORGE DE LIMA 29

A CRÍTICA DO DISCURSO POÉTICO NOS LIVROS III E X DA REPÚBLICA DE PLATÃO 39

A ESTÉTICA DO *O ATENEU* DE RAUL POMPÉIA 45

A FACE OCULTA COMO IDEIA DE FELICIDADE: ANÁLISE IDENTITÁRIA DA PROTAGONISTA DO CONTO “OBSCENIDADES PARA UMA DONA DE CASA” 53

A HERANÇA LITERÁRIA OU O GALHO METROPOLITANO: ESBOÇO SOBRE OS PROCESSOS DE DEPENDÊNCIA, RUPTURA, ASSIMILAÇÃO E SUPERAÇÃO NA LITERATURA LATINO - AMERICANA 62

A LITERATURA INFANTIL E SUAS CONCEPÇÕES: UM OLHAR SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES LITERÁRIAS DE MONTEIRO LOBATO E CECÍLIA MEIRELES NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DO LEITOR 70

A IMAGINAÇÃO ENTRE BAUDELAIRE E KANT 79

ALICE NO DIVÃ – UMA ABORDAGEM PSICANALÍTICA SOBRE O DESENVOLVIMENTO PSICOSSEXUAL EM ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS 88

A MALANDRAGEM COMO CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA: LOS PASTORES DE LA NOCHE, DE JORGE AMADO 97

A MÁQUINA DO TEMPO E O TRANSBORDAMENTO DA MERDA: 105

A MEMÓRIA DA INFÂNCIA *EM MENINO DE ENGENHO* E *O MENINO GRAPIÚNA* 114

A PALESTINA EM QUADRINHOS DE JOE SACCO: UMA VISÃO NARRATIVA E IDEOLÓGICA 123

A PARTICULARIDADE ESTÉTICA NO ROMANCE *ANGÚSTIA* (1936), DE GRACILIANO RAMOS 132

A PERVERSÃO SEXUAL USADA COMO SÁTIRA DO CRISTIANISMO NO CONTO "O PRECEPTOR FILÓSOFO" DO MARQUÊS DE SADE 142

A REPRESENTAÇÃO DIVINA POR MEIO DA INTERPRETAÇÃO HUMANA 150

AGUAFUERTES CARIOCAS: IMPRESSÕES DA ARTE DE FLANAR PELAS RUAS DO RIO DE JANEIRO, SEGUNDO ROBERTO ARLT 156

AS MÚLTIPLAS FACES DA VIOLÊNCIA EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* 166

AS PERSPECTIVAS E O FANTÁSTICO NO CONTO *O GATO PRETO*, DE EDGAR ALLAN POE 174

BIBLIOTECAS PESSOAIS: A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO 182

COMPOSIÇÕES DE PAISAGENS E IDENTIDADES: UM OLHAR SOBRE AS (RE)CONFIGURAÇÕES DOS PERSONAGENS HATOUMIANOS 190

CONTRIBUICÕES DA LITERATURA A FILOSOFIA 199

CORPO, ENVELHECIMENTO E NARCISISMO: UMA ANÁLISE DA PROTAGONISTA DO CONTO "MAS VAI CHOVER" DE CLARICE LISPECTOR 204

DA ORALIDADE À ESCRITA: A VOZ DE UM POVO 212

DAS DÚVIDAS DE CÉZANNE ÀS CERTEZAS DE MERLEAU-PONTY 219

DOM CASMURRO E *DOM*: DIÁLOGOS ENTRE OBRAS E ARTES 226

ENTRE O PINCEL E A PENA: FRAGMENTOS DE UM RETRATO (D)ESCRITO EM *ORLANDO: A BIOGRAPHY* 235

FILOSOFIA E ENGAJAMENTO NA LITERATURA: A DIMENSÃO ÉTICA DA IMAGEM LITERÁRIA NO JOVEM CAMUS 247

INTRODUÇÃO DA LITERATURA FRANCESA ATRAVÉS DA LEITURA DO CONTO EM CURSO DE FLE (FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE) 255

MIGUEL DE UNAMUNO E LUIGI PIRANDELLO: UM (DES)ENCONTRO DE DOIS OLHARES SOBRE O MUNDO 261

O AMANUENSE BELMIRO SOB O PRISMA DA MELANCOLIA 269

O AMANUENSE BELMIRO: QUESTÕES POLÍTICAS E SOCIAIS DISSOLVIDAS EM UM PSICOLOGISMO INTIMISTA 279

O ASSASSINATO DO MENDONÇA: UMA ANÁLISE ÉTICO-ESTÉTICA DESTA PASSAGEM, TAL COMO RELATADA NO ROMANCE *SÃO BERNARDO*, DE GRACILIANO RAMOS 289

O CANTO COMO QUESTÃO: REFLEXÕES SOBRE A EDUCAÇÃO MUSICAL 296

O CARÁTER FILOSÓFICO DA NOÇÃO PLATÔNICA DE *EROS* 303

O CARÁTER MEMORALÍSTICO DE *OS SERTÕES*: A DENÚNCIA EM MOLDES LITERÁRIOS 312

O CARNAVAL DE ANTARES: FANTÁSTICO E CARNAVALIZAÇÃO EM *INCIDENTE EM ANTARES* DE ERICO VERISSIMO 318

O DUELO ENTRE LIBERDADE E SEGURANÇA EM "EVELINE", DE JAMES JOYCE 325

O PRÍNCIPE DO PERSONALISMO: UMA ANÁLISE DA POSSÍVEL RELAÇÃO DE *O PEQUENO PRÍNCIPE* COM O PERSONALISMO FRANCÊS 335

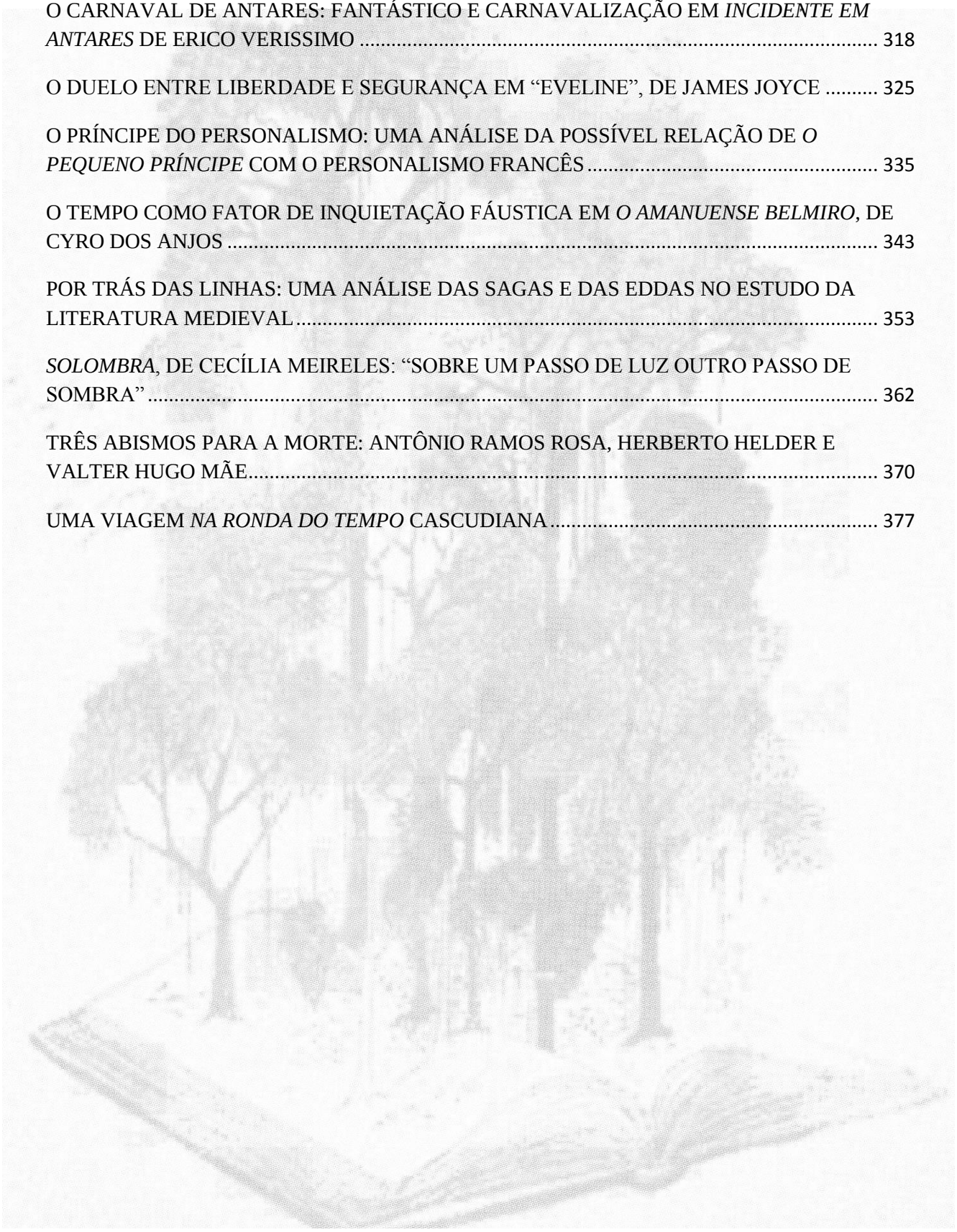
O TEMPO COMO FATOR DE INQUIETAÇÃO FÁUSTICA EM *O AMANUENSE BELMIRO*, DE CYRO DOS ANJOS 343

POR TRÁS DAS LINHAS: UMA ANÁLISE DAS SAGAS E DAS EDDAS NO ESTUDO DA LITERATURA MEDIEVAL 353

SOLOMBRA, DE CECÍLIA MEIRELES: "SOBRE UM PASSO DE LUZ OUTRO PASSO DE SOMBRA" 362

TRÊS ABISMOS PARA A MORTE: ANTÔNIO RAMOS ROSA, HERBERTO HELDER E VALTER HUGO MÃE 370

UMA VIAGEM *NA RONDA DO TEMPO* CASCUDIANA 377





"Quanto mais já se sabe, tanto mais ainda se tem de aprender. Não saber, ou antes, saber que não se sabe, aumenta no mesmo grau que o saber."
Friedrich Schlegel



APRESENTAÇÃO

Prezado(a) participante,

É com muita satisfação que o GEELF torna público os anais do I Encontro Nacional em Estética, Literatura e Filosofia (ENELF), realizado em setembro de 2013 na Universidade Federal do Ceará (UFC). O conjunto de textos aqui reunidos sinaliza o interesse e o empenho de pesquisadores de todo o Brasil pelo debate acadêmico como forma de divulgação das pesquisas em andamento nas áreas da Literatura, da Estética e da Filosofia. Entendemos que o encontro realizado em Fortaleza comprova, cada vez mais, o aumento e a consequente diversificação das abordagens crítico-teóricas a partir das disciplinas aqui elencadas. Assim, gostaríamos de agradecer a participação de todos, bem como de manifestarmos o desejo de que a segunda edição do ENELF seja marcada igualmente pelo debate, pela diversidade de opiniões e pelo apreço irrestrito à pesquisa acadêmica.

Marcelo Peloggio

Coordenador geral do I ENELF

A CONDIÇÃO DA MULHER NO AMBIENTE FAMILIAR EM *ÁMOR* DE CLARICE LISPECTOR

Ana Cristina Lima Santos
Geilma Hipólito Lúcio
Antonia Marly Moura da Silva
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Resumo: A obra de Clarice Lispector figura com destaque entre as produções literárias do Brasil no século XX, especificamente em sua segunda metade, quando entram em cena os calorosos debates sobre a condição da mulher no seio dessa sociedade, os quais discutem, dentre outros fatores, as relações desiguais sustentadas pelo patriarcalismo enquanto ideologia dominante. Assim, objetivamos nesse trabalho compreender a representação literária do papel social relegado à mulher pela imposição do *poder simbólico*, conceito defendido por Bourdieu (2003), no conto *Amor* da escritora supracitada. Considerando a estreita relação estabelecida entre literatura e sociedade discutida por Cândido (2010), a referida autora tramita de forma recorrente pelo ambiente familiar, especialmente na obra *Laços de família* (1998), revelando-o desconfortável e opressor às personagens femininas. Faz-se necessário destacar, no tocante à especificidade estética de Clarice, a existência de um movimento de deslocamento da personagem feminina do ambiente familiar por excelência: o lar, para a rua, isto é, para um exterior capaz de revelar-lhe, num momento de iluminação, a sua condição de subjugada. Através da consciência do estatuto que lhes é imposto, as personagens vivenciam um rompimento interno com as convenções sociais. O retorno ao lar evidencia uma crítica ainda em desenvolvimento.

Palavras-chave: Literatura, Clarice, Poder Simbólico, Condição Feminina.

Considerações Iniciais

Consoante às discussões feitas por Osana Zolin (2009), um dos instrumentos que está à disposição hoje para a leitura e interpretação do texto literário é a crítica feminista, desenvolvida concomitantemente ao movimento feminista que desponta a partir de meados do século XX. A referida autora observa que tal movimento ganhou relevância pelo fato de questionar o papel da mulher na sociedade patriarcal, discutindo aspectos referentes à supremacia masculina como herança ideológica dominante.

Com a difusão das ideias proclamadas nesta época, as quais foram de fundamental importância para a emancipação feminina, passou-se a estudar com mais profundidade a figura da mulher particularmente no que se refere ao lugar que a mesma ocupa na sociedade, bem como a sua produção literária. Assevera a referida estudiosa que a partir da ascensão do movimento feminista é que se reconhece a mulher-sujeito, àquela ativamente

envolvida em debates, protestos, movimentos de luta pelos seus direitos, manifestando contraposição às ideias resignantes difundidas naquele meio social.

Esse contexto em que desabrocha o questionamento da relação desigual do poder e *da dominação masculina* característica da sociedade patriarcalista do início do século XX, promove um deslocamento da perspectiva de análise do direito à voz e à representatividade capaz de proporcionar às mulheres o potencial necessário para resistir aos preceitos estabelecidos pela visão "naturalista" e "essencialista" que polariza a ação dos gêneros e, que, por herança ideológica permanece enraizada no seio dessa sociedade. Partindo da concepção defendida por Candido (2006) de que a literatura reflete todo um processo social, cultural e ideológico é que se compreende a denúncia feita, através do texto literário de autoria feminina, da estigmatização sofrida pela mulher e os estereótipos que marcam a sua presença no universo literário, até então compreendido como sendo essencialmente masculino, conforme esclarece a observação feita por Zolim:

> Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo. (ZOLIM, 2009, p. 253).

Nesse sentido, a crítica feminista tem se esforçado por vencer as barreiras impostas pelo cânone, através da inserção de novos horizontes literários, norteados pela adoção de perspectivas de inclusão pautadas na desestabilização dos modelos instituídos que afastam a mulher do universo da escrita.

Reconhecer a autonomia da mulher, introduzindo-a nos domínios intelectual, político-social e cultural, assegurando-lhe o seu papel de agente histórico, fora amplamente plausível à medida que oportunizou a interferência numa ordem social estabelecida, demarcada por uma diferenciação constituída de modo bastante hierarquizado, atravessada pela supremacia masculina. Nestes termos, compreende-se que a crítica feminista desenvolve suas investigações sobre as relações de gênero ancoradas no princípio da equidade, primando pela atribuição dos mesmos direitos e deveres a todos. Seguindo esse propósito, despertou-se para o fato de que, para além do reconhecimento da condição de inferioridade atribuída à mulher, faz-se necessária a contemplação de uma transformação dessa posição, permitindo que se abram horizontes para a consolidação do direito de igualdade entre os gêneros.

Com a finalidade de estabelecer um perfil histórico da produção literária de autoria feminina, a estudiosa Elaine Showalter (apud Zolim 2009) sistematiza a literatura inglesa em três fases: a *feminina* (1840 a 1880) em que se observa a reprodução dos padrões tradicionais, a *feminista* (1880 a 1920) marcadamente engajada contra a exclusão e a *fêmea* que se estende de 1920 até os dias atuais enveredando pelos caminhos da autorrealização consciente.

Também a produção literária brasileira de autoria feminina costumeiramente tem sido analisada respeitando-se uma subdivisão em pelo menos três fases, as quais, embora se assemelhem à divisão aplicada à literatura inglesa apresentam alguns pontos de divergência, inclusive, cronológica. Conforme Xavier (apud Zolim 2009) a fase *feminina* inclui obras publicadas a partir de 1859, nas quais se evidencia a incorporação dos valores da tradição, a *feminista* a partir de 1944, imbuída das reflexões políticas e ideológicas oriundas do movimento feminista e a fase *fêmea ou mulher*, a partir de 1990, na qual a produção literária se volta para a representação da emancipação feminina.

Este trabalho, à medida que busca compreender a representação da condição da mulher no ambiente familiar, a partir de uma leitura do conto *Amor* de Clarice Lispector, incluso na obra Laços de família, publicada originalmente em 1960, se insere no âmbito das produções que contemplam a segunda fase, denominada *feminista*. Trata-se de uma análise empenhada em compreender a tensão entre o sujeito feminino e a sociedade a partir da relação interior/exterior - metaforizada, respectivamente, pelos ambientes entre os quais a protagonista circula: lar/cozinha e rua/bonde/jardim botânico - uma das especificidades estéticas exploradas pela ficcionista.

A "Adoção" de Um Destino de Mulher

Desse modo, no já citado conto, observa-se a narração, em terceira pessoa, do dia a dia da personagem Ana, mulher dedicada à arrumação do lar com a pretensão de torná-lo harmonioso, bem como ao bem-estar do esposo e filhos, conforme se observa a seguir, o que se justifica pelo fato de que, na sociedade burguesa do século XX, a educação dada às mulheres moldava-as aos princípios que definem a moral e a decência estruturadas segundo os valores patriarcalistas.

> Os filhos de Ana eram bons [...]. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. [...] Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas.

> E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, [...] crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome [...]. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

O fragmento citado revela o quanto à ação da personagem está atrelada às atividades domésticas, destacando que estas se realizam especialmente no espaço da cozinha. Ana se encontra em meio a uma rotina rígida de convenções sociais, enquanto indivíduo típico daquela sociedade, respeitando-as e, inclusive, reproduzindo-as de modo quase que autômato, o que corrobora a perspectiva analítica de Bourdieu ao afirmar que:

> A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça. É a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos sexos [...] é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa reservada às mulheres, ou no interior desta entre a parte masculina o salão, e a feminina, com o estábulo [...]. (BOURDIEU, 2002, p. 9).

Dessa forma, os modos de hierarquização social são difundidos no interior de cada instituição como o estado, a escola, a igreja, o casamento e especialmente a família, lugar em que se legitima essa hierarquização, as quais originam o que Bourdieu denomina de *Poder* ou *violência simbólica*, concebido como uma forma de poder irradiado "pelas vias simbólicas do direito e pela inscrição na linguagem" (BOURDIEU, 2002, p. 7), que se instaura de forma sutil, insensível, quase que imperceptível e que se arraiga tão eficazmente a ponto de ser compreendida como natural, sendo exercido, portanto, com a cumplicidade daquelas que construindo-o como poder, e este se assujeitam.

Apresentadas por meio da voz de um narrador onisciente, através do qual são filtradas, as cenas do cotidiano da personagem em várias passagens da narrativa reforçam esse pensamento. Podemos inferir pelo discurso do mesmo, que Ana possivelmente tivera uma vida mais intensa enquanto solteira "sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida" (LISPECTOR, 1998, p. 12). Entretanto, seu casamento a modelara: "Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado" (LISPECTOR, 1998, p.12). A mesma se esforçara por ser uma dona de casa exemplar, inclusive, tomando as precauções necessárias para evitar os arroubos de sua juventude, nomeando agora de "exaltação perturbada" (LISPECTOR, 1998, p. 13) o que tantas vezes acreditou que fosse "felicidade insuportável" (LISPECTOR, 1998, p. 13). Há que se observar ainda que uma expressão aparece ironicamente repetida no texto "assim ela o quisera e escolhera" (LISPECTOR, 1998, p.

13) que também ressalta o caráter impositivo da violência simbólica sofrida pela personagem.

Porém, uma hora da tarde se encarrega de desestabilizar a personagem, justamente aquela em que as tarefas domésticas foram todas concluídas: “certa hora da tarde era a mais perigosa, certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Ana entregara-se tanto ao seu destino de mulher que se esquecera de si própria, tornando-se desprovida de vida paralela a de mulher casada, tendo em vista que ela se sente inquieta em seu tempo livre, não conseguindo sequer dedicá-lo à reflexão sobre si. Desde o início da narrativa, subsiste a sensação de aborrecimento advinda da protagonista que perdura até o último momento, reforçada nesse fragmento pela inquietação da mesma que - embora desprovida de reflexão - ocasiona a abertura de uma fenda no seu pensamento a partir da qual se inicia o seu despertar para a necessidade de conhecer-se.

Num impulso de controlar a sua inquietação Ana resolve sair de casa “saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles.” (LISPECTOR, 1998, p. 13) Ainda que esta seja uma tarefa que remonta aos afazeres domésticos, sua realização, diferentemente das demais, opera-se no exterior, isto é, num ambiente relativamente distante do seu apartamento. “Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar." (LISPECTOR, 1998, p. 13).

O ambiente constituído pelo bonde pode ser analisado como um indício da instabilidade que em seguida atingira a personagem, sua atmosfera em contraposição a do ambiente doméstico, estável, estático, manifesta agitação, pois o bonde se encontra em um movimento em relação ao qual Ana não tem domínio, isto é, sobre o qual não tem nenhum controle, conforme se sucede ao movimento da vida. Assim, expressões como “começou a andar” (LISPECTOR, p. 13); “vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas” (LISPECTOR, p. 13); “se arrastava”; “estacava” (LISPECTOR, p. 13); “deu uma arrancada súbita” (LISPECTOR, p. 14); “se sacudia nos trilhos” (LISPECTOR, p. 14) denotam a guinada que ocorre na vida da protagonista no retorno para casa, quando de dentro do bonde vê um cego, de pé na parada e mascando chiclete: “Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

O exercício de mastigação realizado pelo cego pode ser associado àquilo que representa o cotidiano de Ana: cuidar do apartamento, dos filhos e do esposo, em virtude

de ambas serem atividades automáticas e repetitivas, o que a faz identificar-se com o cego, fazendo-a perceber-se também como "cega", isto é, como quem vive sem conhecer ou compreender os fatores sociais, políticos e culturais que a condicionam e os impulsos íntimos que a levam a agir da maneira que age.

Teria Esquecido de Que Havia Cegos?

A visão do cego a desconcerta e desencadeia o momento de iluminação: "O que chamava de crise viera afinal" (LISPECTOR, p. 14) desde então coexiste paralelamente ao seu modo controlado de viver uma realidade espontânea, que lhe permite tomar livremente suas decisões. Desse modo, "uma ausência de lei" passa a reger sua vida que segue como se fosse um bonde que sai dos trilhos durante seu percurso.

Esse se constitui no momento mais crítico da narrativa, pois a personagem, ao olhar o cego, Mergulha no conjunto de questionamentos, reflexões e diferentes sensações que se apoderam do seu pensamento, conduzindo-a ao estado de epifania, isto é, um processo de descoberta individual, marcadamente introspectivo que se delineia sempre por meio de um estímulo externo. O fragmento que se segue representa com maior clareza a experiência desencadeada por essa visão:

> A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. [...] O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. (LISPECTOR, 1998 p. 14)

Observa-se nesse fragmento que através do contato com o cego (estímulo externo) a dona de casa se desloca do universo superficial e aparentemente estável a que estava acostumada - e que se esforçava em manter - para vivenciar um momento de iluminação, que lhe possibilita enxergar dentro de si aquilo que dantes desconhecia. Esse deslocamento lhe confere uma sensação de estranhamento em relação ao papel que ocupa socialmente, uma vez que não atribui mais sentidos aos elementos que representam seu cotidiano. Imersa em estado de autorreflexão percebe que fora "expulsa de seus próprios dias" (LISPECTOR, 1998, p. 14) sendo tomada por significativa ausência de sentido.

Aventurou-se pelo jardim botânico onde experimentara incrível sensação de liberdade. Então a personagem entrega-se a exploração de um universo exterior, que lhe

conduz a sondagem do seu mundo interior, remetendo-lhe a problemátização da sua condição enquanto mulher, enquanto ser humano, a sua atuação no mundo. Nesse processo, Ana toma consciência de sua condição, de sua fragilidade. Com a percepção agora aguçada ela deslinda um mundo cheio de injustiças, incertezas, além da dor, da solidão e principalmente do medo. Essa fusão de sentimentos a torna confusa porque o novo modo de viver que descobrira constitui uma ameaça a sua vida anterior como se vê em: "Mas quando se lembrou das crianças, **diante das quais se tornara culpada**, ergueu-se com uma exclamação de dor. [...] avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria - e via o Jardim em torno de si" (LISPECTOR, 1998. p. 16-17, grifos nossos). Observa-se nesse fragmento que a lembrança dos filhos lhe fez retornar ao apartamento, entretanto, o que a visão lhe imprimira a atingiu de tal modo que não pode mais retroceder, desse modo, ao chegar, tudo lhe parece diferente, o contato com o próprio filho não faz sentido.

Considerações Finais

A leitura de *Amor* revela um ponto fundamental reiterado em muitos momentos da obra da escritora. Trata-se de um movimento de ida e volta, de saída à rua e de nova reclusão, de súbita experiência de liberdade e de autodescoberta, ainda que seguida de nova alienação, no qual fica evidente busca pela autonomia presente no imaginário coletivo feminino da sociedade que representa, sendo portanto uma maneira de denunciar o descontentamento provocado pelo confinamento no espaço do lar.

A distribuição espacial é, pois, determinante para a compreensão do conto: o apartamento onde vive Ana e sua família representa a manutenção da racionalidade e/ou consciência; ao passo que os espaços exteriores a este resignificam, através do bonde e do jardim botânico, a possibilidade de libertação (mental) dos liames sociais a que a personagem está submetida. O bonde, por ser um espaço também fechado representa a transição entre o apartamento e o jardim botânico, este último simboliza a fuga em relação a sua condição de subalterna funcionando como válvula de escape para os desejos recalcados no inconsciente da personagem. Essa estruturação ajuda a compreender o quanto a ideia da superioridade masculina é arraigada socialmente, pois todo o processo de descoberta feminina ocorre na rua, concebida como espaço revelador do conhecimento que, entretanto, é dominado exclusivamente pelos homens, ao passo que o lar, que funciona como um casulo constitui o ambiente "adequado" à mulher, o que limita a sua

ação, impossibilitando o rompimento com os preceitos que oprimem a mulher da sociedade patriarcalista.

Conclui-se assim que no referido conto é retratada a tentativa de resgatar a personagem e todo a grupo social que ela representa do mundo paralelo da marginalização e do subjulgamento, projetando-as para um enfrentamento, para uma luta pela reavaliação dos valores sociais de modo que se assegure o direito de igualdade a todos.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

LISPECTOR, Clarice. Amor. *In*: **Laços de família** Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.12-20.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Tomas & ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª edição (revista e ampliada). Maringá: Eduem, 2009, p.217-242.

_____. Literatura de autoria feminina In: BONNICI, Tomas & ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 3ª edição (revista e ampliada). Maringá: Eduem, 2009, p.327-336.

A CONFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO NOS CONTOS "A DANÇA COM O ANJO" E "O CRACHÁ NOS DENTES" DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Monica Valéria Moraes Marinho
Antonia Marly Moura da Silva
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Resumo: Este trabalho é o resultado de uma investigação desenvolvida na qualidade de Bolsista PIBIC/CNPq e teve como objetivo realizar um estudo comparativo dos contos "A Dança com o Anjo", da obra *Invenção e memória* (2000) e "O Crachá nos Dentes", de *A noite escura e mais eu* (1995), ambos de Lygia Fagundes Telles com o propósito de destacar aspectos do duplo e da metamorfose, sobretudo contornos do fantástico, tendo como referência básica os conceitos de Brunel (1997), Mello (2000) e Rosset (1985) sobre o duplo, bem como a perspectiva todoroviana de fantástico. Com tal objetivo, foram realizadas pesquisas em textos teóricos e literários a fim de compreender a noção de conto e conceitos do duplo e da metamorfose em perspectivas clássicas e modernas, para em seguida, desenvolver reflexões à cerca do tema. Em face do desafio assumido, buscamos a articulação de conceitos, observando em quais narrativas e em que grau o mito do duplo se faz presente nas obras em pauta. Num cotejo dos contos, constatamos que a cisão psíquica é marca privilegiada na ação dos protagonistas dessas duas narrativas; verificamos, sobretudo, que o esfacelamento dos seres ficcionais é representado sob uma perspectiva insólita: de um lado, a aparição de um Anjo para a protagonista de "A Dança com o Anjo" e, por outro lado, as metamorfoses de um cachorro humanizado ou de um homem animalizado em "O Crachá nos Dentes". Em síntese, a atmosfera fantástica e o mito do duplo são atributos definidores da poética insólita lygiana.

Palavras-Chave: Conto brasileiro, Lygia Fagundes Telles, Fantástico, Duplo, Metamorfose.

Considerações Iniciais

Neste trabalho estão reunidos alguns dos resultados do estudo intitulado "O duplo e a configuração do fantástico em dois contos de Lygia Fagundes Telles (PIBIC/CNPq/UERN, exercício 2012/2013, atividade prevista no plano de trabalho da referida pesquisa, tendo como meta analisar contos das obras *A noite escura e mais eu* (1995) e *Invenção e memória* (2000) de Lygia Fagundes Telles. Consiste em um estudo crítico-comparativo que visa destacar o duplo como atributo definidor do insólito, sobretudo a metamorfose psicológica observada na construção da personagem central do conto "A Dança com o Anjo" e também a metamorfose física expressa no conto "O Crachá nos Dentes", ambos de Lygia Fagundes Telles.

Na leitura dos textos, utilizamos o método de abordagem dedutiva, pois partimos de conceitos e concepções gerais sobre o duplo, sobre a metamorfose e sobre a literatura

fantástica com o fim específico de entender contornos do real e do irreal, tendo como referência maior a expressão da natureza insólita que permeia os textos selecionados.

A priori, foram realizadas leituras em fontes teóricas, filosóficas, literárias e de crítica literária, a respeito do tema do duplo, nas quais embasamos nossa investigação, como os textos de Bravo (1998), Mello (2000), e Rosset (2001). Estudamos também os conceitos de metamorfose em Silva (2001), e de fantástico em Todorov (2008). Após o estudo da teoria, foram feitas as leituras das obras *A noite escura e mais eu* (1995) e *Invenção e Memória* (2000), investigando a presença do duplo nos contos dessas coletâneas.

Convém lembrar que o mito do duplo ocupa espaço privilegiado na ficção de Telles, problemática que a escritora atualiza com técnica e um apurado senso poético. Em seus contos, o mito e a metamorfose são expressos com ares de mistério, confluindo realidade e irrealidade.

O Duplo e o Fantástico: Conceitos Básicos

O fantástico, sob os postulados de Todorov, é definido como "a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural." (2008, p. 31). Essa hesitação ocorre se ante a esse acontecimento o leitor não conseguir uma explicação racional, nem admitir novas leis para este mundo. Caso esse fato insólito possa ser compreendido pelas leis da razão, trata-se do gênero estranho, ou, caso seja explicado pela admissão de novas leis à natureza, trata-se do gênero maravilhoso. Para esse estudioso, os critérios para a manifestação do fantástico seriam os seguintes: considerando o mundo das personagens comum, como o nosso, o leitor deve hesitar entre uma explicação racional e uma sobrenatural; a hesitação pode ou não ser compartilhada pela personagem do texto; e o leitor deve recusar uma leitura tanto alegórica quanto poética. É importante observar que Todorov faz uma restrição ao tipo de leitor a que se refere, que não é um "leitor particular, real, mas uma função de leitor implícita no próprio texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador)." (TODOROV, 2008, p. 37).

No que se refere ao duplo, podemos dizer, à luz de Bravo, que o termo significa, "segundo eu", literalmente "aquele que caminha do lado" (1998, p. 261). Para essa autora "a busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias do duplo vistas dentro da perspectiva freudiana." (1998, p. 280), isso porque,

nas palavras de Mello, "é na alteridade, revelada em diferentes situações, que o Eu descobre faces inusitadas de si mesmo" (2000, p. 123). Lamas segue a mesma linha de Bravo e Mello, ao concluir que "a concepção de duplo dos diferentes autores é de que se trata de uma experiência da subjetividade" (2004, p. 66), um conceito relacionado à imbricação de unidade e diversidade inerente ao humano, que independente das tipologias – fenômeno físico ou psíquico, multiplicação ou divisão, transformação, entre outros –, mostra-se "ligado primordialmente à dicotomia – corpo/alma – própria da condição humana", perdurando sua referência com a problemática da "identidade humana e ao motivo da finitide" (LAMAS, 2004, p. 66).

O arquétipo da metamorfose é, segundo Silva, expressivo na arte literária desde épocas remotas. "Na mitologia grega e tal como aparece na literatura clássica desde Homero, ela quase sempre se deve aos deuses onipotentes e tem objetivos de ordem prática. Serve de prêmio ou de castigo, ou então está colocada a serviço de fins libidinosos" (2001, p. 22). Convém lembrar, a título de exemplo, das inúmeras vezes em que Zeus metamorfoseou-se ardilosamente, assumindo aparências diversas em suas aventuras extraconjugais. Silva nos mostra ainda que a metamorfose não se restringiu ao plano físico, como era comum na literatura clássica. Passou a ser operada pela palavra através da símile e da metáfora, a manifestar-se no plano comportamental e a ser motivada por pressões internas e externas, ligadas ao instinto e valores culturais e ou sociais.

Seguindo tal linha de reflexão, elegemos a ficção de Lygia Fagundes Telles como nosso universo de pesquisa por defendermos a hipótese de que sua produção literária constitui terreno fértil para a observação de aspectos do mito do duplo e, sobretudo, o duplo como expressão do insólito. O intuito é verificar em dois contos, aqui já referidos, traços da metamorfose como marca do esfacelamento do eu, acatando o teor romanesco do insólito ficcional como um dos atributos lygianos de representação do duplo.

"A Dança Com o Anjo": Para Além do Imaginário

O conto "A Dança com o Anjo", integrante da obra *Invenção e Memória* (2000), relata uma história que se passa na cidade de São Paulo. A trama dura cerca de vinte e quatro horas e ocorre em meados dos anos quarenta. O discurso direto é predominante no conto, que é narrado em primeira pessoa. A narradora protagonista, uma estudante de Direito, convence a mãe a deixá-la ir a uma festa da faculdade em uma boate, onde ela tem um misterioso encontro com um rapaz desconhecido, com quem tem uma dança sem

testemunhas e é ele quem a protege de uma confusão, tirando-a do local antes da chegada da polícia. No dia seguinte, na faculdade, impressionada, a protagonista conta o que aconteceu para a companheira da festa, a quem diz: "Tive agora a revelação, [...] Ele era um Anjo e por isso você não me viu, desaparecemos juntos!" (TELLES, 2009, p. 30)

As figurações do duplo e do insólito surgem nesse conto já a partir do seu título, tendo em vista que a dança por si só prevê a dualidade, pois, pressupõe a interação com um par e a condução por um ser masculino, no caso o anjo, o emblema do duplo da mulher. Outra faceta da dualidade expressa na imagem do anjo é o fato deste ser considerado intermediário entre Deus e o mundo. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012).

A narrativa é permeada por entrecruzamentos entre o sagrado e o profano. A moça argumenta que a boate é familiar porque fica no Largo de Santa Cecília, ao lado da igreja, uma aproximação geográfica entre esses dois motivos; olha para a mãe e pensa na imagem de uma santa – "Nossa Senhora das Dores com o seu manto roxo" (TELLES, 2009, p. 26); a matriarca pede a Deus que acompanhe a filha quando finalmente permite sua ida à festa, um ritual mundano; na reunião, a jovem usa uma bolsa que diz ter o formato de um missal – um livro de orações; e quando vai tomar uma bebida alcoólica à base de vinho e açúcar chamada "sangria" se pergunta qual era o discípulo de Cristo que também gostava de consumi-la.

Na ambientação da boate, interessante é a combinação de motivos como a dança, o vinho e o espelho – um símbolo que por si só indicia a dualidade da narrativa, e através do qual a imagem do rapaz desconhecido surge pela primeira vez à protagonista. Acrescente-se a isso, a forma circular da pista de dança – "E a orquestra tocando [...] para os pares que deslizavam na pista redonda, [...]" (TELLES, 2009, p. 27). É oportuno destacar, ainda, a recorrência da cor azul, primeiro mencionada pela protagonista ao referir-se ao xale "azul-noite" que a mãe estava usando, que somado aos gestos da mesma, lembram à moça a imagem de uma santa (TELLES, 2009, p. 26), segundo, a cor do terno "azul-marinho" do anjo, terceiro, os olhos da figura masculina que eram "tão azuis" (TELLES, 2009, p. 28), e por fim, a cor azul é citada até num trecho de uma música que a narradora canta, "*Blue Moon*!" (TELLES, 2009, p. 27). Curiosa também é a relação entre os significados que podem ser atribuídos a esses motivos atrelados com a ação do encontro com o suposto ser espiritual. A começar pela dança: segundo Chevalier e Gheerbrant, em diversas tradições, remotas no tempo e no espaço, "o homem exprime pela dança a necessidade de livrar-se do perecível", como os xamãs, que confessam ascender ao mundo dos espíritos através da dança. (2012, pp. 319 – 320); O vinho, por sua vez, em várias tradições é símbolo do

conhecimento e da iniciação. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2012, p. 956); o espelho, conforme Mello, desde a Antiguidade, é parte dos instrumentos "divinatórios de todas as espécies de rituais ligados à magia." Ainda de acordo com a mesma autora, "Rank mostra que entre as crenças populares, há muitas superstições relativas à sombra e ao espelho, sendo a primeira um símbolo da alma e o segundo, o lugar de captura das almas ou o objeto através do qual os mortos podem ser invocados." (MELLO, 2000, p. 116); o círculo, conforme Chevalier e Gheerbrant, "simbolizará também o céu, [e] o próprio céu torna-se símbolo, o símbolo do mundo espiritual, invisível e transcedente." (2012, p. 250); e, por fim, o azul é a mais profunda, imaterial, fria e pura das cores, e "desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário." O azul claro é o caminho da divagação e ao tornar-se azul escuro, tornar-se também o caminho do sonho. (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 107).

Durante a dança com o desconhecido, a moça é tomada por sentimentos de estranhamento. Segundo Freud, o estranho é algo familiar e conhecido, mas que se encontra recalcado, escondido no inconsciente e por isso quando vem à tona é inquietante, assustador, sinistro, esquisito e incômodo (NETO, 2011, p. 32). O sentimento de êxtase é outro atributo da ação da mulher que serve como ferramenta para instaurar o clima do insólito, pois, ela achava que dançava mal, mas nos braços dele que a conduzia com "firmeza" sentia-se "flexível"; fica encantada contemplando a beleza do desconhecido, quem ela diz ter aparência heróica, face pura e mãos de estátuas; e ao se perguntar em silêncio mais uma vez de que turma seria ele, o rapaz respondeu "como se adivinhasse" o pensamento dela.

Observamos que a irrupção do duplo em "A Dança com o Anjo" ocorre no entrelaçamento com o insólito. Metáforas e símiles são manipuladas com esmero numa tessitura ricamente simbólica, produzindo um processo metamorfizante que se desenvolve veladamente, que associado ao efeito da ambiguidade preparam o terreno para o desfecho fantástico, a irrupção do duplo sobrenatural, a aparição do suposto Anjo. A passagem para o insólito nesse conto é assinalada, especialmente, pelo processo de metamorfose psicológica da protagonista que é operado pela atmosfera onírica da festa e o consumo de álcool. Nessa teia de ambiguidades habilmente entreleçada, em que o tema do duplo é privilegiado, o real vai deslizando para o irreal de forma que as fronteiras entre os dois tornam-se imperceptíveis e a hesitação do leitor diante do evento insólito, condição básica do fantástico todoroviano, é produzida e mantida, numa atmosfera de mistério, tecida com técnica apurada, poesia, e uma liguagem expressivamente simbólica.

“O Crachá nos Dentes”: A Metamorfose da Personagem

O conto “O Crachá nos Dentes”, da coletânea *A noite escura e mais eu* (1995), trata de uma história narrada em primeira pessoa sob o ponto de vista de um cachorro, o protagonista da trama. As mutações do personagem, que ora é animal, ora é humano, são em um primeiro plano o tema principal da história, fio condutor da leitura de outros temas que se desdobram no texto. A narrativa inteira é um monólogo em que o personagem começa por se identificar: “eu sou um cachorro.” (TELLES, 1995, p. 37). Em seguida ele fala sobre sua experiência como um cachorro de circo, sobre sua transformação em humano quando se apaixonou e sua volta à forma animal quando é abandonado por esse amor. Obrigado a imitar comportamentos tipicamente humanos, diariamente, no circo, sob pena de ser castigado, o animal tem seu eu desdobrado. Esse esfacelamento tem seu ápice quando o cão se apaixona e se diz humano.

Observamos na configuração do cachorro/humanizado que o mesmo se encaixa em uma das classificações de duplo de Pélicier (1995): o “resultado de transformação em que o original sofre uma metamorfose, surgindo para si mesmo e para outros completamente diferente”. (*apud* MELLO, 2000, p. 117).

Um jogo de contrários – homem/animal, dia/noite, sol/lua, junto/sozinho, calor/frio, paraíso/queda, realidade/sonho, entre outros – desenha o drama do personagem que ao se apaixonar, enquanto era dia, olhou o sol, sentia-se livre e “flamejante”, mas quando perdeu seu amor, era noite, trancado no quarto, olhou a lua e sentia frio.

Sob à luz da lua, que é símbolo de transformação, conforme CHEVALIER e GHEERBRANT (2012, p. 561), na cama branca – “cor de passagem, [...] privilegiada desses ritos, através dos quais se operam mutações do ser” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2012, p. 141), o personagem começa agir novamente como um cachorro, sonha escavando a terra e acorda enlameado, e sente não precisar se ver no espelho – um signo do duplo – para saber que voltara à forma animal.

A presença do tema do duplo no conto “O Crachá nos Dentes”, como podemos verificar, é inegável. O esfacelamento do eu é expresso já nas primeiras linhas dessa narrativa, quando o protagonista: afirma ser produto de uma diversidade de raças; considera-se único e múltiplo; e se declara às vezes raivoso, às vezes manso. As pressões externas sofridas pelo cachorro através da figura do treinador principiam sua metamorfose em homem. Obrigado a imitar comportamentos tipicamente humanos, diariamente, no

circo, sob pena de ser castigado, o animal tem seu eu desdobrado. Esse esfacelamento tem seu ápice quando o cão se apaixona e se diz humano. Observamos na configuração do cachorro/humanizado que o mesmo se encaixa em uma das classificações de duplo de Pélicier (1995): o "resultado de transformação em que o original sofre uma metamorfose, surgindo para si mesmo e para outros completamente diferente". (*apud* MELLO, 2000, p. 117).

O fato do narrador se apresentar como um cachorro rompe com a ordem natural das coisas, haja vista a narrativa em questão ser um conto e não uma fábula. Assim, o leitor se depara já com uma lógica absurda. Diante do insólito da metamorfose do cachorro em humano, o leitor não consegue optar por uma explicação racional nem sobrenatural, mantendo uma hesitação ante o fato incrível como propõe o fantástico todoroviano.

Entre Cachorros e Anjos: Um Estudo Comparado dos Dois Contos

O caráter dual e a ambiguidade presente na construção dos seres ficcionais de "A Dança com o Anjo" e "O Crachá nos Dentes" são manifestos na arquitetura dessas narrativas. A dualidade expressa nesses contos explora as dicotomias humano/sobrenatural e humano/animal, provocando a reflexão sobre outros temas advindos de outros antagonismos como feminino/masculino e dignidade/aviltamento.

Tanto "A Dança com o Anjo" como "O Crachá nos Dentes" pertencem ao domínio do mítico, uma vez que percebemos releituras dos relatos bíblicos de aparições de Anjos no plano terrestre, e do mito da licantropia nessas narrativas. Nesses dois contos, esses motivos são ressignificados numa esmerada tessitura enigmática, poética e ricamente simbólica, em que se expressam questões que tocam a alma humana.

Nessas tramas a irrupção do duplo ocorre em um momento que ambos protagonistas vivem situações extremas, o que condiz com o que pontua Keppler sobre o momento de aparição do duplo, pois segundo esse autor o encontro se dá "num momento de vulnerabilidade do eu original". (*apud* BRAVO, 1998, p. 263). A moça, de "A Dança com o Anjo", está na iminência de se envolver em uma confusão com a polícia quando é salva pelo "Anjo", e o cachorro, de "O Crachá nos Dentes", explorado pelo treinador do circo se transforma em humano. Tanto um como o outro está em busca de auto-afirmação e liberdade, essa percepção alinha-se com a constatação de Silva sobre o dupo em obras de Lygia, segundo ela, o duplo apresenta-se geralmente na ficção lygiana com a função de

"busca de identidade, de busca de libertação ou pode representar uma projeção da personalidade do invíduo." (1985, p. 85 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 80).

Considerações Finais

Ocupando espaço privilegiado na ficção de Lygia Fagundes Telles, os mitos do duplo e da metamorfe são atualizados de forma engenhosa e poética pela escritora que os reelabora envoltos em mistérios e na confluência real/irreal, ratificando-os como motivos inerentes ao fantástico e definidores da poética insólita lygiana.

Real/fantasia, sonho/cotidiano, sagrado/profano, humano/sobrenatural e humano/animal são as polaridades que trazem à tona o tema do duplo nos contos analisados. Nessas tramas que questionam a concepção que se tem do real, Lygia expressa, através de uma liguagem poética, enigmática, crítica e reveladora, grandes antagonismos humanos, mostrando que é inerente ao homem ser múltiplo e único a um só tempo.

Nas narrativas "A Dança com o Anjo" e "O Crachá nos Dentes" tem-se uma amostra significativa de como Lygia Fagundes Telles cumpre o papel do escritor de ser testemunha de seu tempo e talvez por isso seja ela merecedora da marca que lhe é atribuída, a de grande descortinadora dos meandros da alma humana. Sua escrita vai muito além de um apurado e engenhoso exercício estético, sua poética é um exemplo célebre da representação de seres em busca por identidade e libertação nos contextos excludentes e repressores.

Referências

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261-288.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 147-163.

LAMAS, B. S. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

MELLO, A. M. L. de. As faces do duplo na literatura. In: _____INDURSKY, Freda. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

MOREIRA, A. G. **O fantástico e o medo**: uma leitura de mistérios, de Lygia Fagundes Telles. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. Disponível em: < http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MoreiraAG.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2008.

NETO, N. G. No princípio... era o duplo. In: _____ALVAREZ, A. G. R., LOPONDO, L. **Leituras do duplo.** São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 13-42.

RIBEIRO, J. S. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles**: uma leitura sob a óptica do fantástico. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP: UNICAMP, 2008. Disponível em: < http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000439373>. Acesso em: 15 jul. 2008.

ROSSET, C. **O real e seu duplo:** ensaio sobre a ilusão. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SILVA, V. M. T. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles.** 2. ed. Goiania: Editora da UFG, 2001.

TELLES, L. F. **A noite escura e mais eu.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

____. **Invenção e memória.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.



A CONSTRUÇÃO ARTÍSTICA DA MEMÓRIA EM JORGE DE LIMA

Virginia da Silva Santos
Gilda Vilela Brandão
Universidade Federal de Alagoas

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar uma discussão relacional entre literatura, memória e história através de dois poemas de Jorge Mateus de Lima (1893-1953). Detentor de muitos rótulos estéticos, Jorge de Lima foi tido como: poeta cristão, místico realista, neo-simbolista, modernista, cantor da poesia negra, nacionalista. Escolhemos os poemas "Credo" que compõe a obra *Novos Poemas* (1929) e "Democracia" que constitui *Poemas Negros* (1947) para analisarmos as duas faces da memória: a lembrança e o esquecimento, e para também compreender a relação existente entre memória e literatura, em quais pontos elas se tocam e como a memória auxilia no fazer poético. Para isso, utilizamos um referencial teórico acerca da memória que vai desde Santo Agostinho até Maurice Halbwachs, passando também por Paul Ricoeur. Foram também consultados textos de crítica literária, em especial aqueles que analisavam obras do referido poeta, além de teóricos literários e de textos sobre o período histórico em que se encontrava Jorge de Lima.

Palavras-Chave: Memória, Literatura, Jorge de Lima.

De "príncipe dos poetas" a ilustre desconhecido. Jorge Mateus de Lima (1893-1953), nascido em União dos Palmares (AL), foi, segundo Otto Maria Carpeaux (1958), o único poeta que, além de Manuel Bandeira, acompanhou e testificou da evolução poesia moderna brasileira. Foi autor de doze livros de poesia, cinco romances e alguns ensaios e biografias. Exerceu a profissão de médico, político, professor e também pintor, sendo o precursor da fotomontagem no Brasil.

Jorge de Lima foi poeta de muitos rótulos estéticos: poeta cristão, místico realista, neo-simbolista, modernista, cantor da poesia negra, nacionalista. Essa multiplicidade já fora explicada pelo próprio Jorge de Lima em *Minhas memórias*:

> Sou obrigado a explicar por que, por exemplo, a minha poesia vai mudando, mudando devido não à imitação de outrem, mas por transformação íntima, crises, sublimidades, coisas que se dão no meu pequeno ser, diante de Deus. Essas transformações são tão sensíveis, estas aquisições são tão assinaláveis que as pude perceber desde... pelas informações que muito depois pude colhêr de minha mãe – aos dois anos de idade, atraído principalmente pelos sons (LIMA, 1958, p. 111).

Esses diversos rótulos de Jorge de Lima propiciam dúvidas quando se procura encaixá-lo em algum movimento literário. Valdemar Cavalcanti em *Tradição e Futurismo* (1978), ao citar Jorge de Lima, percebe essa particularidade do poeta, que mesmo sendo

considerado modernista por certos críticos, não era modernista combatente, conservando uma visão cética acerca do futuro e crente do passado:

> Como o complexo sr. Jorge de Lima, tão incompreendido pelas massas, acho que devemos procurar a beleza no passado. Devemos reconstruir tudo o que o passado tem de belo em sua feição estética, em sua feição moral, em sua feição intelectual. Mas sob formas novas, adaptáveis de certo modo ao nosso tempo, em que seria grotesco usar-se o lenço de rapé de um poeta de lá da Bahia. O negócio está em não retrogradar mentalmente (CAVALCANTI, 1978, p. 86).

A memória foi uma tônica presente nas obras limianas, apesar de sua multiplicidade estética, sendo, inclusive, esse aspecto memorialístico central na obra inicial do Jorge de Lima modernista. *O mundo do menino impossível* (1925) traz a rejeição ao importado e a aproximação com o popular, mas sempre através das evocações da infância do eu lírico. Da mesma maneira as obras da fase limiana tida como regionalista são permeadas de memórias, presente nas referências às lendas contadas nas cidades rurais, a formação do país, a negação do presente contraposto com o passado...

A poética de Jorge de Lima se entrelaça com a memória não somente pelo viés biográfico, mas também pelas referências à formação do país e descrições dos tempos atuais do poeta. Afinal, memória e literatura se encontram sempre: na poesia épica, no romance, no conto, na crônica, na carta, na (auto)biografia, no ato de ler, no ato de escrever, e a poética limiana não foge a esse encontro.

As semelhanças entre memória e literatura, percebidas como os atos mnemônicos, no campo literário, não se constituem apenas de fornecedores de matéria, mas que também atuam como constituinte da esteticidade da obra. Em Jorge de Lima isso não é diferente, como podemos perceber em "Credo", poema que compõe o livro *Novos Poemas* (1929):

> CREDO
>
> Padre nosso que estás no Céu,
> perdi meu Credo que tu me deste...
> Eu era menino: *Creio em Deus Padre...*
> Que força me dava a tua oração!
> Santa Maria, mãe de Jesus,
> perdi as armas que Deus me deu!
> "Padre Nosso que estás no Céu,"
> santificado seja teu nome,
> seja feita - a tua vontade,
> e faze com que eu ache o meu credo de novo!
> Eu era menino: *Creio em Deus Padre...*
> Que força me dava a tua oração!
> Santa Maria, mãe de Jesus,
> procura pra mim, meu *Creio em Deus Padre*,
> Santa Maria, mãe de Jesus! (LIMA, 2007, p. 52).

O eu-lírico de *Credo* inicia o poema com o início da oração "Pai-Nosso", podendo ser justificada a escolha dessa oração e não da oração que nomeia o poema, por, como ele mesmo afirma no segundo verso, ter perdido o "Credo" concedido por Deus. Apesar de começar seu poema com o "Pai Nosso", o eu-lírico demonstra ainda lembrar uma parte do "Credo" ("Eu era menino: *Creio em Deus Padre...*"), mas nada além disso, já que no restante do poema não há nenhuma outra referência a essa oração, além dessa parte.

O eu do poema ainda clama pela figura da mãe de Jesus, dizendo uma parte da oração "Ave Maria", porém ao dizer só uma parte, é como se também já tivesse a esquecido. E nos versos seguintes, o eu-lírico demonstra não só ter esquecido o "Credo" e a "Ave Maria", mas também o próprio "Pai Nosso", já que nos versos sete, oito e nove, ao dizer um outro trecho desta oração, ele esquece uma parte que antecede o "Seja feita a tua vontade": "Venha a nós o vosso reino". Há, inclusive, nesse trecho, um travessão separando o "seja" de "feita a tua vontade", sugerindo uma pausa, talvez para se recordar do restante da oração.

Esses trechos das orações podem ser interpretados, à luz de Paul Ricoeur (2007), como sendo os rastros daquilo que aconteceu:

> Como foi dito, a noção de rastro não se reduz nem ao rastro documentário, nem ao rastro cortical; ambos consistem em marcas "exteriores", embora em sentidos diferentes: o da instituição social para o arquivo, o da organização biológica para o cérebro; resta o terceiro tipo de inscrição, o mais problemático, embora o mais significativo para a sequência de nossa investigação, *ele consiste a persistência das impressões primeiras enquanto passividades: um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito* (RICOEUR, 2007, p. 436, grifo nosso).

Os rastros que essas orações representam para o eu do poema são rastros que *marcaram, tocaram, afetaram,* que *deram força* ("Que força me dava a tua oração!"). É interessante notar que o fato de o eu lírico ainda reter esses rastros demonstra que ele ainda não esqueceu por completo, até mesmo o fato de reconhecer ter esquecido é um ato mnemônico, pois, como afirmou Ricoeur: "[...] o reconhecimento *é* o ato mnemônico por excelência" (Ibidem, p. 438).

Essa busca pela fé perdida lembra passagem bíblica da mulher que procura a dracma perdida (Lc. 15:8-9). A partir dessa parábola, Santo Agostinho tece algumas considerações sobre a memória, em especial sobre o ato de esquecer e de lembrar: "A mulher que perdera a dracma e a procurou com a lanterna, não a teria encontrado se dela não se lembrasse. Tendo-a depois achado, como saberia se era aquela, se dela não se recordasse já?" (AGOSTINHO, 1999, p. 277). Para Agostinho, quando nos lembramos que esquecemos de

alguma coisa, significa que na verdade não esquecemos tal coisa por completo. É o caso do eu-lírico de "Credo" e sua relação com sua fé. Ele sabe o que esqueceu, porém não recorda mais como achá-lo.

À medida que o poema avança, o eu-lírico sugere que não foram apenas as orações que foram sendo esquecidas no caminho, a própria fé, na imagem do "Credo", vai sendo esquecida, já que no início do poema, o *Credo* se apresenta em letra maiúscula ("perdi o Credo que tu me deste..."), mais para o meio do poema, esse já aparece em letra minúscula ("e faze que eu ache o meu credo de novo!") e no final do poema, esse credo se tornou uma frase, como um significado sem significante ("procura pra mim, meu *Creio em Deus Padre*...").

O eu-lírico sabe o que esqueceu, porém não se recorda mais como achá-lo. Esse esquecimento acaba por se refletir na própria linguagem usada pelo eu-lírico, já que a própria palavra "credo", não significa mais nada, é apenas uma casca. Se o eu-lírico lembrasse seu significado, não estaria tentando achá-lo. O reconhecimento de ter esquecido pode também ser interpretado como o reconhecimento da realidade de ser mortal. Ao clamar pela recordação, pela memória, o eu-lírico clama, ao mesmo tempo, pela imortalidade, já que quer recordar a fé, para que assim "não pereça, mas tenha a vida eterna" (João 3: 16).

A religião judaico-cristã se baseia na necessidade de um (re)lembrar constante, presente na Bíblia não só Antigo Testamento, como também no Novo Testamento. Jacques Le Goff (1990) reconheceu isso em *História e Memória*, ao interpretar o judaísmo e o cristianismo como "religiões da recordação":

> [...] porque os atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e o objeto do culto, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental (LE GOFF, 1990, p. 443).

Há, pois, no judaísmo e no cristianismo essa necessidade de se estar sempre recordando aquilo que Deus fez por seu povo, pois caso haja o esquecimento, há como resultado a ausência das bênçãos divinas, os castigos e, por fim, a morte eterna: "Portanto, assim diz o Senhor DEUS: Como te esqueceste de mim, e me lançastes para trás das tuas costas, também carregarás com a tua perversidade e as tuas devassidões" (Ezequiel 23:35). Inclusive essa relação memória = vida X esquecimento = morte, vem desde a Grécia Antiga, já que segundo a mitologia grega, era nas águas do rio Lete (esquecimento) que os

mortos bebiam quando chegavam ao inferno. Já as águas do rio Mnemosiné permitiam que a tudo se recordasse e se alcançasse a onisciência.

Paul Ricoeur, ao refletir sobre o esquecimento, reflete também sobre a angústia que há atrelada a esse. Para o autor, a incapacidade de, deparado com o esquecimento, não sabermos se esquecemos aquilo temporariamente ou se eternamente dá um *colorido inquieto* a essa busca da lembrança perdida:

> Assim, o esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. É a contracorrente do rio *Lēthē* que a anamnésia opera. Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi apreendido anteriormente, ou de um impedimento provisório, este mesmo superável, oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto. Quem busca não encontra necessariamente (RICOEUR, 2007, p. 46).

O eu lírico de "Credo" se encontra, pois, diante dessas duas hipóteses: não sabe se esqueceu eternamente ou temporariamente. Sua angústia se torna ainda maior por ter esquecido sua fé, seu *credo*, e por saber que esquecer revela sua mortalidade, mas esquecer sua fé revela sua morta eterna.

A força da memória em Jorge de Lima não se limita apenas ao biográfico, já que seu recordar acontece sempre associado a fatos da história, referentes ao período escravocrata como podemos perceber no poema "Democracia", poema em que o eu lírico assume o papel do aedo ao testemunhas as origens de seu povo, utilizando o conceito de aedo de Jacques Le Goff, em *História e memória* (1990) : "O poeta é pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos 'tempos antigos', da idade heróica e, por isso, da idade das origens" (LE GOFF, 1990, p. 438).

"Democracia" compõe o livro *Poemas Negros*, publicado em 1947. Obra da fase tida como regionalista do poeta, *Poemas Negros* nos apresenta um Nordeste que se distancia do Nordeste de Graciliano Ramos ou de Raquel de Queiroz, repleto de árvores gordas e sombras profundas, "um Nordeste onde nunca deixa de haver uma mancha d'água: um avanço de mar, um rio, um riacho, o esverdeado de uma lagoa" (FREYRE, 1961, p.210). Vamos, então, ao poema:

DEMOCRACIA

Punhos de rede embalaram o meu canto
para adoçar o meu país, ó Whitman.
Jenipapo coloriu o meu corpo contra os maus-olhados,

> catecismo me ensinou a abraçar os hóspedes,
> carumã me alimentou quando criança,
> Mãe-negra me contou histórias de bicho,
> moleque me ensinou safadezas,
> massoca, tapioca, pipoca, tudo comi,
> tive maleita, catapora e ínguas,
> bicho-de-pé, saudade, poesia;
> fiquei aluado, malassombrado, tocando maracá,
> dizendo coisas, brincando com as crioulas,
> vendo espíritos, abusões, mães-d'água,
> conversando com os malucos, conversando sozinho,
> emprenhando tudo o que encontrava,
> abraçando as cobras pelos matos,
> me misturando, me sumindo, me acabando,
> para salvar a minha alma benzida
> e meu corpo pintado de urucu,
> tatuado de cruzes, de corações, de mãos-ligadas,
> de nome de amor em todas as línguas de branco, de mouro ou de pagão (LIMA, 2007, p. 95).

Em "Democracia", o eu-lírico se põe como aquele que aglutina diferentes culturas, sendo estas representadas pelo vocabulário típico a cada uma. Percebemos, no poema, palavras que nos remetem às culturas indígena (jenipapo, carumã, tapioca...), negra (Mãe-negra, moleque, crioulas...) e branca (catecismo, saudade, cruzes...). Essa posição ocupada pelo eu-lírico pode ser interpretada também como sendo o próprio Brasil, já que com o processo de colonização houve uma miscigenação não só racial, mas também cultural.

O início do poema ("Punhos de rede embalaram meu canto"), tanto pode aludir à imagem do índio em sua tranquilidade antes da chegada do branco, imagem esta que serviu de inspiração para os poemas (ou "cantos") dos românticos indianistas; como também pode aludir à imagem do branco, em sua Casa Grande, pois o verso que o procede ("para adoçar o meu país, ó Whitman.") leva-nos a interpretar esse "adoçar" não só como a ação de tornar algo agradável, mas também a associá-lo ao período escravista, ou seja, à imagem do negro trabalhando nas plantações de cana-de-açúcar.

Nos versos seguintes, o eu-lírico descreve outras situações que nos faz compreender como experiências que ajudaram a compor a cultura do eu-lírico, compreendendo por cultura como algo que vai além de ser apenas um conjunto de comportamento e atitudes que caracteriza uma determinada sociedade. Compreendemos cultura como: "Nossas idéias, nossos valores, nossos atos, até mesmo nossas emoções são, como nosso próprio sistema nervoso, produtos culturais [...]" (GEERTZ, 1989, p. 62).

A poesia em "Democracia" é vista como algo que produz a enfermidade, já que ela é mencionada no verso em que o eu-lírico descreve as doenças que adquiriu, e também por logo após ela, o eu-lírico se transformar. Inclusive, após a palavra "poesia", há um ponto-e-

vírgula (“bicho-de-pé, saudade, poesia;”), o que sugere uma pausa que não está somente relacionada a uma questão sintática, mas também ao surgimento de algo novo, como nos mostra Alfredo Bosi:

> Mas as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um “e”, um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer (BOSI, 1997, p. 100-101).

A aparente harmonia entre as culturas parece ter sido dissipada com o advento da poesia, já que após a poesia, o poema se reveste de uma aura sobrenatural, como se o eu-lírico estivesse a sofrer alucinações.

É interessante notar que é exatamente o trecho em que o poema se reveste dessa aura sobrenatural, é também aquele em que o eu-lírico explicita sua miscigenação, já que até a metade do poema, as referências às culturas se encontram separadas pelos versos, não existindo um verso que faça referência a mais de uma cultura. Isto muda da metade do poema para o final, como demonstram bem os cinco últimos versos. Nestes versos, o eu do poema afirma ter em si toda esta diversidade, porém admite que isto foi necessário para manter a sua própria existência (“para salvar...”). Ele se misturou, dissolveu-se, para enfim sumir como um ser homogêneo e ressurgir como um ser heterogêneo, plural. Essa mistura de culturas indígena, branca e negra que constitui o eu-lírico nos remete ao movimento Antropófago, pois há uma colagem para formar uma composição sincrética e democrática, que seria o projeto desse movimento para o Brasil: “A antropofagia nos une”.

“Democracia”, pois, ao abordar as consequências culturais do processo de colonização brasileiro, acaba por abordar também como estas consequências ainda fazem parte do imaginário deste país, mesmo depois de tantos anos. Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva*, ao refletir sobre a incapacidade de se construir uma memória individualmente, acaba por nos ajudar a pensar sobre isso:

> Talvez seja possível admitir que um número enorme de lembranças reapareça porque os outros nos fazem recordá-los; também se há de convir que, mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar em memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que nos recordamos, do ponto de vista desse grupo. Temos o direito de pedir que este segundo aspecto seja admitido, pois este tipo de atitude mental só existe em alguém que faça ou tenha feito parte de um grupo e porque, pelo menos à distância, essa pessoa ainda recebe sua influência (HALBWACHS, 2006, p. 42).

Esta relação entre o que foi vivido no passado ser ainda vivido no presente se encontra também na própria estrutura do poema. “Democracia” possui a maioria de seus

verbos conjugados no pretérito perfeito (embalaram, coloriu, ensinou, alimentou...), sugerindo assim, uma atividade que ocorreu no passado, mas já foi concluída. Porém, isto se dá até o meio do poema, pois a partir dos versos que sucedem à palavra "poesia", percebemos que a maioria dos verbos se encontram no gerúndio (tocando, dizendo, vendo, conversando...), sugerindo uma ação que ainda se encontra em curso no momento em que o eu-lírico fala, ou seja, uma ação que não chegou ao fim ainda.

Os dois últimos versos do poema podem ser vistos como uma síntese de tudo aquilo que fora dito ("tatuado de cruzes, de corações, de mãos-ligadas/ de nome de amor em todas as línguas de branco, de mouro ou de pagão"), pois não só porque o eu-lírico admite ter em si, tatuado, ou seja, marcado de forma permanente, as três culturas (branca, indígena e negra), mas também porque podemos interpretar essas *cruzes* como as religiões, os *corações* como a afetividade e as *mãos-ligadas* como a união de tudo isso. Esses dois últimos versos são, pois, a síntese da *democracia* racial que permeia todo o poema, já que não percebemos a predominância de uma cultura sobre a outra, pelo contrário, elas se conversam e se misturam para ressurgirem de maneira harmônica.

Jorge de Lima fez um poema que reflete sobre a formação cultural do Brasil, sobre o fazer poético, mas que principalmente reflete sobre o homem, homem que será, tal qual o eu lírico de "Democracia", sempre múltiplo, independente do lugar ou do tempo em que se encontre.

Considerações Finais

O estudo das relações entre literatura e memória está muito distante de um esgotamento teórico e crítico. Procuramos, através desse artigo, demonstrar como em Jorge de Lima, a memória não se limita ao biográfico e como essa faculdade é, ao mesmo tempo, individual e coletiva. A memória, também, não é somente o "não esquecer", pois até mesmo o esquecimento é mnemônico, já que, quando nos damos conta de que esquecemos, é porque não esquecemos totalmente, tal qual o eu lírico de "Credo".

Mesmo sendo um recorte muito pequeno da extensa obra limiana, pudemos concluir que esses poemas analisamos são permeadas de memórias, que não se limitam apenas ao viés biográfico, já que às referências às lendas contadas nas cidades interioranas, a formação do país, por exemplo, constituem como importantes rastros mnemônicos. O lembrar, porém, do eu limiano não é sozinho, está sempre acompanhado do outro, seja esse outro uma pessoa tal qual ele é; seja esse outro toda uma nação e a sua história.

Referências

AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1997.

CAVALCANTI, Valdemar. Tradição e Futurismo. In: SANT'ANA, Moacir Medeiros de. **Documentário do modernismo:** Alagoas 1922/31. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1978.

FREYRE, Gilberto. O Nordeste do Açúcar. In: BRUNO, Ernani Silva. **Os canaviais e os mocambos**: Paraíba, Pernambuco e Alagoas. 2 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1961.

GEERTZ, Clifford. O impacto do Conceito de Cultura sobre o Conceito de Homem. In: _____. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e Memória.** Campinas: Editora Unicamp, 1990.

LIMA, Jorge de. Futurismo e Tradição. In: SANT'ANA, Moacir Medeiros de. **Documentário do modernismo:** Alagoas 1922/31. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1978.

_____. Poemas Escolhidos. In: _____. **Poemas negros – Novos Poemas – Poemas Escolhidos – Livro de Sonetos.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. Minhas memórias. In: _____. **Obra completa**: volume I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da Escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** 4ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.



A CRÍTICA DO DISCURSO POÉTICO NOS LIVROS III E X DA RÉPÚBLICA DE PLATÃO

Alex Rodrigues da Silva
Eduardo Aníbal Pellejero
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: O presente trabalho disserta a respeito da crítica platônica ao discurso poético de Homero e Hesíodo, a qual está presente nos livros III e X de *A República*. De fato, a relação entre arte - nesse caso, a literatura - e filosofia foi marcada desde os primórdios por um antagonismo, cujo horizonte é a formação do Homem grego. A ideia é desenvolver um debate que ecloda no surgimento de questões que nos possibilitem pensar o papel das artes na educação, mostrando assim que a reflexão iniciada pelo filósofo ainda continua atual. Pretendemos esclarecer conceitos que são importantes para o entendimento da teoria platônica sobre as artes, como é o caso de narração e imitação, expondo os principais argumentos do autor. À primeira vista o pensamento platônico se mostra pouco flexível, parece haver um consenso em relação a isso, no entanto, a preocupação de Platão com o teor do discurso poético continua aberta.

Palavras-Chave: Poesia, Narração, Imitação, Platão.

A crítica platônica ao discurso poético, de Homero e Hesíodo, a qual está presente nos livros III e X de *A República* não é algo ilustrativo, mas representa a tensão existente entre a filosofia e as artes, sobretudo no que se refere à formação do Homem grego. A poesia tem um papel importante na educação clássica (*paideia*) e isso desemboca em questões que ultrapassam os aspectos meramente educacionais, pois se constitui como elemento *subversivo* na cidade idealizada pelo filósofo.

Os livros III e X apresentam certa ligação, sobretudo no que se refere à condenação das artes da imitação (*mimesis*). Neste primeiro, Platão faz críticas partindo de um pressuposto político, pois sabe do poder que os artistas têm de influenciar as pessoas; contudo, no livro III ainda há *espaço* para o discurso poético, enquanto que no livro X a censura se mostra mais evidente, não aceitando "a parte da poesia de caráter mimético" (PLATÃO, 595ª).

No livro II, encontramos passagens em que Platão afirma que a educação[1] deve ser à maneira tradicional grega, ou seja, por meio da música e da ginástica. Apesar disso, a música "é a arte das Musas, em que a poesia não se dissocia dos sons"[2]. Isso significa que, desde cedo, as crianças são direcionadas a ouvir e a estudar as fábulas dos poetas, os quais são os principais responsáveis pela perpetuação de uma imagem deturpada dos deuses.

[1] Em *A República*, Platão entra na questão da educação quando vai tratar da formação dos guardiões.
[2] Maria Helena da Rocha Pereira em sua tradução, p. XXII.

De acordo com Koyré (1988, p. 94), "para que a cidade seja una, é preciso que a educação seja una igualmente". A educação precisa seguir os princípios de virtude e justiça para que seja justa e virtuosa, tendo a preocupação de ensinar isso as crianças desde cedo. A crítica que Platão faz aos atenienses é embasada pelo fato de que a mentira e a crueldade ocupam o primeiro plano da formação; nisso, a poesia entra como instrumento ilegítimo do saber.

No início do livro III, deparamo-nos com a seguinte passagem:

> Temos, parece-me, de exercer vigilância também sobre os que tentam narrar estas fábulas e de lhes pedir que não caluniem assim sem mais o que respeita ao Hades, mas que antes o louvem, quando não as suas histórias não são verídicas nem úteis aos que se destinam ao combate. [...] Logo, teremos de irradiar, a começar nestes versos todas as afirmações desta espécie: *Antes queria ser servo da gleba, em casa de um homem pobre, que não tivesse recursos, do que ser agora rei de quantos mortos pereceram* (PLATÃO, 386b-c; grifo do autor).

O discurso poético que induz o homem à covardia e ao medo da morte deve ser retirado do alcance das crianças e dos guerreiros, pois, apesar de conservar uma doçura própria dos poemas, faz apologia às *paixões* que apontam numa direção contrária à estabelecida como ideal de formação. As obras poéticas que colocam os deuses sob a ação do riso também devem ser censuradas, pois "quase sempre que alguém se entrega a um riso violento, tal facto causa-lhe uma mudança também violenta" (PLATÃO, 388e.).

Ainda no livro III, Platão faz a distinção entre narração (*diegesis*), imitação (*mimesis*) e outra que se constitui do uso das duas. O caso da narração funciona como artifício importante na composição de sua *República*, pois permite uma *ficção* que não se encontra presa à arte da imitação, introduzindo uma separação crítica entre o sujeito que narra e o discurso narrado, pois em nenhum momento o narrador se mimetiza com os personagens para contar a sua história.

A imitação, por outro lado, oferece um caráter destruidor na cidade ideal, e a poesia proporciona um espaço para a perpetuação disso. O "faz de conta" (imitação) consiste no fato de que o poeta se camufla não só nos personagens, mas nas ações que esses realizam. Para Pellejero (2013), isso implica o abandono da própria natureza em ordem a assimilar o objeto representado.

> [...] Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância - coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade (PLATÃO, 395c-d).

No entanto, mesmo diante das divergências encontradas em relação ao uso da poesia, uma ressalva aparece, sobretudo, quando diz respeito à imitação dos homens de bem. Nessa ótica, o livro III nos proporciona um panorama a respeito dos "regulamentos que deveriam ser impostos à poesia como um todo, fazendo parte dela suas modalidades imitativa e não imitativa" (NATRIELLI, 2003, p. 09).

A questão da poesia reaparece no diálogo no livro X,[3] porém sob um ângulo diferente do apresentado anteriormente, principalmente no que diz respeito à questão da imitação. Nesse livro, a questão do uso da poesia no processo de formação dos guardiões é deixada de lado em prol de uma rejeição total de qualquer discurso poético/mimético, pois esse tipo de discurso compromete seriamente a construção da cidade justa.

Além das razões já afirmadas anteriormente em relação à natureza deturpada do discurso poético - que distorce a imagem dos deuses, promove o uso da mentira etc. -, Platão discorre sobre os problemas provenientes da natureza da imitação e sobre as suas implicações, "fundados" na ignorância dos poetas em relação aos assuntos de que falam, assim como no apelo à parte mais nefasta da alma humana por parte da poesia.

No primeiro momento, a explicação se dá no âmbito da natureza da imitação, a qual constitui a base da poesia mimética. O produto das artes miméticas é precário no que se refere ao âmbito ontológico, pois "está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição"[4].

O poeta é incapaz de trazer quaisquer contribuições para o crescimento qualitativo da cidade, pois trabalha apenas com relatos vazios sobre assuntos a respeito dos quais tem pouco ou nenhum conhecimento, e isso é um problema, na medida em que sempre há alguém - crianças ou mesmo os adultos - que é capaz de se deixar levar por essas falsas informações e isso vai numa direção contrária ao discurso filosófico:

---

[3] O Livro X tem aparecido à maioria dos comentadores como um suplemento ou um apêndice. Exemplo representativo dessa posição é R. L. Nettleship, que chega a encontrar vestígios de mais de uma redação do mesmo tópico (*Lectures on the Republic of Plato*, p. 341) e supor que Platão teria dois planos em mente para acabar com o diálogo (ibidem, p. 355). V. Goldschimidt ainda é mais incisivo, quando afirma que se, a seguir ao Livro IX , estivessem as conclusões de X. 612a seqq., ninguém suspeitaria de uma lacuna (*Les Dialogues de Platon*, p. 300). Mais recentemente ainda, R. C. Cross and A. D. Woozley (*Plato's Republic. A Philosophical Commentary*, p. 263) observam que, apesar de sua importância, o Livro X deve ser considerado um apêndice. [No mesmo sentido, mas numa atitude muito crítica, se pronunciou Julia Annas, *An Introduction to Plato's Republic*, cap. 14, que classifica este livro de "gratuito e confuso" e muito abaixo dos outros, quer no nível de argumentação, quer no da arte literária (p. 355). Diferentemente, N. P. White, *A Companion to Plato's Republic*, p. 29, considera-o ao mesmo tempo um epílogo e uma contrapartida do Livro I, destinados a completar ideias que ficaram de lado nos Livros II e IX] (Maria Helena da Rocha Pereira em sua tradução, p. XXXIV).

[4] PLATÃO, 598b.

> [...] o poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que, a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia (PLATÃO, 601a).

Nesse sentido, além do desconhecimento dos assuntos representados, os poetas constroem o seu produto sobre uma base supérflua, pois trabalham apenas na reprodução de algo apenas aparente, ou seja, distante da veracidade das ideias. Não satisfeito com essa constatação, Platão ainda associa a poesia ao pior *elemento* da alma, pois esta se sobrepõe à parte racional.

Isso acontece porque "desperta aquela parte da alma e a sustenta, e, fortalecendo-a, deita a perder a razão" (PLATÃO, 605b). Com isso, Platão quer dizer que o poeta imitador tem a capacidade de colocar a alma humana em situações que fogem dos limites da racionalidade, sendo necessário que os ouvintes tenham consciência da vulnerabilidade da situação que a poesia os expõe.

Segundo Pellejero (2013), a arte é mais perigosa ao nível das paixões, pois quase nunca os homens têm discernimento para fazer distinção entre verdade e ignorância. Partindo desse ponto de vista, Platão chega à conclusão de que a melhor opção para resolver a questão dos problemas causados pelo discurso poético consiste na expulsão dos próprios poetas.

Um dos motivos que o levou a tomar a decisão de banir os poetas da sua República, certamente, diz respeito à influência que estes têm em relação ao comportamento das pessoas, mas isso não acontece de forma solta. Na verdade, as ideias perpetuadas pelos artistas iam por um caminho contrário ao que o filósofo entendia como ideal, sobretudo quando faziam intervenção no processo de ensino/aprendizagem.

Quais seriam os motivos que teria levado Platão a recorrer ao tema da poesia em dois momentos, aparentemente tão distintos, na *República*? As artes realmente são capazes de influenciar e mesmo modificar a estrutura de uma cidade? Essas questões, possivelmente, sugerem mais de uma resposta; entretanto, uma linha parece se destacar e diz respeito ao papel que as artes (especialmente, a poesia) têm na formação do homem.

Em todo o caso, é importante ter em conta que Platão não foi o primeiro a censurar os poetas[5], tampouco suas acusações eram vazias, pois a sua crítica, na verdade, "reivindica para a filosofia a missão educativa tradicionalmente atribuída aos poetas,

[5] "Lembremos de Xenófanes" (AMARAL FILHO, 2008, p. 22).

assumindo, na *República*, o papel de um renovador de toda a *paidéia* grega" (RODRIGO, 2006, p. 538, grifo do autor): o teor do discurso poético, que versa sobre coisas cujo fundamento desconhece, se contrapõe às ideias de racionalidade pregadas pelo discurso filosófico.

À primeira vista, a teoria platônica sobre os poetas pode parecer um pouco agressiva e mesmo infundada, nomeadamente aos mais "liberais"; por outro lado, parece visível que as artes ainda exigem um espaço de direito, não só nas cidades, mas nas próprias instituições de ensino, nas quais ainda é possível notar uma marginalização das práticas de produção e apreciação artística.

Considerando a situação que as artes ocupam hoje na estrutura curricular das escolas públicas de ensino[6], até que ponto se pode dizer que o pensamento de Platão se mostra atual? A teoria platônica, que ia em direção contrária às artes, se deu em função da preocupação com o lugar do discurso filosófico, mas será que hoje a preocupação dos governantes em relação à limitação dos alunos ao acesso às artes remete igualmente a uma precaução do acesso ao discurso verdadeiro?

Referências

ACHCAR, Francisco. Platão contra a poesia. **Revista USP**. São Paulo, n. 8, p. 151-158, dez. 1990/fev. 1991.

AMARAL FILHO, Fausto dos Santos. **Platão e a linguagem poética**: o prenúncio de uma distinção. Chapecó: Argos, 2008.

KOYRÉ, Alexandre. **Introdução à leitura de Platão**. Trad. Helder Godinho. 3. ed. Lisboa: Editora Presença, 1988.

NATRIELLI, Adriana. A crítica do discurso poético na República de Platão. **Boletim do CPA**, Campinas, v. 15, p. 7-14, jan./jun. 2003.

PELLEJERO, Eduardo. O desterro dos poetas: a crítica platónica das artes miméticas. **Revista Exagium**, Ouro Preto, v. 11, p. 6-28, jun. 2013.

[6] O ensino, correspondente aos níveis fundamental e médio, é mantido pelo governo municipal, estadual e/ou federal.

PINOTTI, Graciela Elena Marcos de. La crítica platónica a oradores, poetas y sofistas: hitos en la conceptualización de la mímesis. **Estudios de Filosofía**, Argentina, n. 34, p. 9-27, ago. 2006.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 13. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

RODRIGO, L. M. Platão contra as pretensões educativas da poesia homérica. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 27, n. 95, p. 523-539, mai./ago. 2006.

A ESTÉTICA DO *O ATENEU* DE RAUL POMPÉIA

Cristina Imaculada Santana Oliveira
Dr. Marcelo Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O "O Ateneu - crônicas da saudade" de Raul Pompéia foi lançado em 1888 em folhetim, e logo em seguida como livro. Buscar uma análise de enquadramento em uma categoria fixa, ou uma classificação rígida sobre que tipo de romance ele representa é, no mínimo, empobrecedor. Em termos gerais o romance é uma crítica feroz às instituições de ensino das elites do século XIX. O internato é retratado como microcosmo da sociedade, um organismo vivo. Para isso, o narrador utiliza descrições de toda ordem, físicas ou psicológicas, levadas a cabo com rigor e riqueza de detalhes quase científicos. Por estas razões, "O Ateneu" é considerado por críticos literários como um romance biográfico documental e impressionista sem, contudo, desprezar traços naturalistas e realistas. Biográfico documental porque o autor, de sua infância à adolescência, esteve em um internato, e é dessa experiência, contada anos depois, que ele tira suas "crônicas da saudade", de maneira irônica, sagaz e crítica. O propósito desse trabalho é analisar, dentre as inúmeras possibilidades que tal narrativa oferece (comparativa, social, escolar, etc..) como as ilustrações criadas pelo autor integram-se ao texto, não de maneira ornamental e redundante, mas acrescentando significados, especialmente no nível das conotações. Com base nos estudos de Leyla Perrone-Moisés (1988) e José Paulo Paes, lançados na comemoração do centenário da obra maior de Pompéia; buscaremos apresentar que a estilização caricatural de "O Ateneu" exibe um misto de naturalismo, realismo, certo humor triste e sarcástico, retrato da experiência do microcosmo do internado, reflexo da sociedade maior do século XIX. Nas palavras de Paes (1985) é "um dos momentos mais altos da ficção brasileira, só comparável à epifania do romance machadiano".

Palavras-Chave: Ateneu, Estilização, Caricatural, Raul Pompéia.

Considerações Iniciais

"O Ateneu" foi publicado pela primeira vez em folhetim no jornal "A Gazeta de Noticias" no ano de 1888, e ainda neste mesmo ano, em livro. Com o subtítulo de "Crônicas da Saudade", narra a trajetória do menino Sérgio, enviado ao internato para completar sua educação. De difícil enquadramento, *O Ateneu* é considerado por críticos literários como um romance biográfico documental e impressionista sem, contudo, desprezar traços naturalistas e realistas. Seu autor, Raul Pompéia (1863-1895), assim como o personagem principal do romance, entrou como interno no Colégio Abílio, onde permaneceu por seis anos.

O internato brasileiro, no fim do século XIX, era regido por normas severas de funcionamento nos moldes do sistema francês. As ideologias dominantes, tanto na França como no Brasil, eram as mesmas: a Razão, o Bem, o Belo, a Moral, a Ordem e o

Progresso, todos a serviço da burguesia. Desde as páginas iniciais, Raul Pómpéia faz uma descrição da "clientela" do internato (1991, p. 13).

Estes preceitos manifestados através da solidão, do confinamento, da disciplina cruel, do despotismo dos professores, da concorrência, são representativos da luta pela sobrevivência. Pompéia narra, com tal impressionismo e angústia sua experiência, a ponto de Mário de Andrade afirmar que seu livro foi uma "vingança contra seu internato no Colégio Abílio". Mas apesar desta perspectiva ser bastante interessante para uma pesquisa, o propósito desse artigo caminha para outro foco.

O Ateneu é uma obra única no sentido de trazer, junto ao texto literário, as ilustrações de seu autor. O interesse pela oratória, desenho, escultura, música e literatura foram aprimorados, por Pompéia, a partir de sua entrada no colégio e possibilitou-lhe desenvolver uma crítica impiedosa e sagaz à sociedade da época e a todos dentro do internato - professores e colegas. E é em sua maior obra que ele vai apresentar todo esse arcabouço de conhecimentos e acrescentar, junto ao texto, seus desenhos. De acordo com o crítico e ensaísta, José Paulo Paes (1985) "a estilização caricatural do *O Ateneu é um dos momentos mais altos da ficção brasileira, só comparável à epifania do romance machadiano" (*1985, p. 49). Suas ilustrações se integram ao corpo do texto, não como mera redundância ou ornamento, mas acrescentando significados, especialmente, no nível das conotações. Paes (idem) observa ainda que não se trata de colocar a palavra em pé de igualdade com os desenhos, mas sim de focalizar a atenção do leitor como"spotlights". O traço desenvolvido por Pompéia é sistemático, crítico, estilizado e caricatural, usa de jogo de luz e sombras, numa precisão quase rebuscada, de estilo nervoso, caprichado.

Perrone-Moisés (1988), num estudo comparativo entre Raul Pompéia e Lautréamont[7], relata as experiências semelhantes dos dois autores na temática, nas imagens, no estilo, na significação, pelo uso que fazem de um repertório comum (previsível), mas também pelo uso subversivo (imprevisível) transformando uma vivencia pessoal "num drama da cultura" - parafraseando Bachelard.

A proposta deste trabalho é, então, analisar, dentro do texto escrito, a inserção de ilustrações que *formam* e *deformam* o discurso do romance. As sensações de lucidez, revolta, sarcasmo, ironia e morbidez transcritas através das ilustrações expressam o encontro, a negação e a recusa do autor com o mundo no microcosmo do internato. O que

[7]*Les Chants de Maldoror (*Os Cantos de Maldoror) é um livropoético, escrito entre 1868 e 1869, pelo Conde de Lautréamont, pseudónimo de Isidore Ducasse, poeta francês de origem uruguaia. É considerado uma das obras seminais da literatura fantástica, ainda que o seu universo estranho e mórbido seja de difícil classificação.

se passa "*dentro*" é o que se encontrará, de maneira mais diluída, nas relações sociais de "*fora*". As manifestações pictóricas são uma tentativa de apreender a realidade sem abandonar a sensação do momento vivido.

É apresentada a separação entre "dois mundos" - o externo e o interno - onde o processo de passagem do universo infantil para o adulto, a formação do homem, é dissecada de maneira traumática. Desta maneira, ao invés de se *formar*, *deforma-se* o Homem, ou mais especificamente incide-se numa formação às avessas. O que se espera de uma instituição é subvertido por uma educação modelada por interesses de uma burguesia dominante. O ensino no colégio é determinado por um espaço no qual impera a supremaciados fortes sobre os mais fracos.

Ilustrações: Perfeccionismo Imagético na Construção da Obra

Pelo romance, o personagem Sérgio descreve, minuciosamente, as dependências do *O Ateneu* como se ele estivesse embebecido de um clima fantasmagórico espectral. O narrador se atém a cada episódio, buscando na memória o fio condutor da narrativa, mas mistura essas lembranças com uma visão imaginativa, onde as metáforas e conotações acentuam as ressonâncias afetivas. Isto garante uma prosa formalmente hiperbólica, com tom de grandeza, como se o estilo elevasse aquele mundo por meio da linguagem (escrita e pictórica). Como a própria edificação do colégio. **(Ilustração 02).**

Um dos temas abordados no romance é o homossexualismo, o que Pompéia faz com extrema sutileza, pelos caminhos do eufemismo e da insinuação, com discrição e reticências. Essa temática aparecerá de forma mais explícita em pelo menos seis[8] das quarenta e quatro ilustrações que compõe o livro. Deste total (44), vinte e nove são de pessoas e 15 de objetos. Há, na maioria, uma conexão entre texto e ilustração, porém há ilustrações que se encaixarão no texto após várias páginas corridas, com é o exemplo das placas de máximas do diretor Aristarco, como "*Sabedoria*". Ao estabelecer nexos entreilustração-texto, ilustração-ilustração e ilustração-texto-ilustração, o autor criou um efeito de interligação numa sintaxe própria e única (PAES, 1985). Pode-se, ainda, perceber que há critérios de separação das ilustrações que podem ser divididos em tamanho, ordem temática e número de pessoas que aparecem. As ilustrações do diretor Aristarco é outro ponto alto do romance. Descrito como Todo-Poderoso, com aspectos de um deus assassino

[8] Ilustração da página 28, onde Rabelo conversa com Sérgio, ou a ilustração da página 107, onde se narra o castigo do casal de namorados, que trocava cartas apaixonadas.

e devorador no imaginário do personagem Sérgio, sua representação caricatural será um dos melhores exemplos da estética impressionista que a obra carrega. E mesmo ainda onde não há uma ilustração diretamente ligada, o texto do romance nos induz a criar, imaginativamente, um desenho para determinadas cenas com bases nas descrições do autor. Essa audácia de Pompéia lhe rendeu algumas críticas, afirmando que sua narrativa/ilustrações chega ao limite do abuso e do bom senso. Raul Pompéia, no entanto, com um estilo autêntico, paródico, antropofágico (no sentido oswaldiano) engole a *cultura escolar* europeia e a desnuda, transtornada e transformada a nossa realidade. Nesse sentido sua linguagem sempre parece estar fora do lugar, deslocada. E aí está um dos méritos do romance, que instiga-nos a pensar e a buscar o traço ideológico que cobre a nossa realidade.

Prosa Caricatural

Para Paulo Paes (1985), as ilustrações realizadas por Pompéia em *O Ateneu* (1991), o desnível aparente entre vivacidade do texto e a aparente ingenuidade infantil das vinhetas ilustrativas, foi uma estratégia adotada pelo autor. As vinhetas não apresentam nenhuma novidade em relação ao que se esta narrando, mas nem por isso são supérfluas ou redundantes. Elas são como focos de luz que iluminam um ou outro aspecto para relacioná-los ao que se *fala* e ao que *não se fala* no texto. Traçados a *bico de pena*, e não impressos como aparentemente poderia se achar; as ilustrações de Raul Pompéia nas páginas de *O Ateneu* (idem) apresentam-se como "zonas hachuradas, contrapostas a um fundo branco, como recurso de contraste" (PAES, 1985). Em alguns dos desenhos, o jogo de luz e sombra é uma meta-metáfora, pois coloca num plano de luz, determinado aspecto positivo para o autor e joga nas sombras o que ele teme ou despreza. Um dos exemplos está na **ilustração 01**, onde aparecem alunos e Banca Examinadora nos testes finais do colégio. Os examinadores são colocados na parte "escura e sombria" da imagem.



Ilustração 01 - *Entre vidraças e os lugares que eram destinados aos examinandos, ficava a mesa examinadora: à direita um velho calvo, baixinho de alouradas cãs, rodeando a calva em franja de dragonas, barba da cor dos cabelos... Tirou-se o ponto: momento de angustia.. Lusíadas!*

O Ateneu era invejado. (POMPÉIA, 1991, p. 119).

Outro elemento de análise das ilustrações é baseado no total de desenhos de pessoas e coisas. A maioria das ilustrações apresenta cenas onde há a presença de um ou mais personagens, o que denota a preocupação de Pompéia em focar as relações interpessoais, os conflitos, as sensações e não emoldurar um cenário. Apesar do título do romance ser exatamente o local onde se desenrola a narrativa (um internado, um ateneu) e ainda existir ilustrações que mostram o prédio e sua estrutura – como a descrita no inicio do livro na página 18 – a construção só ganha relevância através das cenas que se integram aos personagens que ali vivem. (Ilustração 02)



Ilustração 2 *...quarenta janelas, resplendentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora. Erigia-se na escuridão da noite como imensa muralha de coral flamejante, como cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra, como um castelo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos romances cavalheirescos despertando um momento da legenda morta para uma entrevista de espectro e recordações*. (POMPEIA, 1991, p.19).

Dentro das relações que apontamos; um dos exemplos de interação ilustração-ilustração encontrar-se-á o caso das vinhetas com as máximas de Aristarco. As placas desenhadas com texto, como "Sabedoria", apareceram em determinado ponto deslocadas de um contexto textual, mas são compreendidas pelo desenrolar apresentado por trechos anteriores e se fecham ao final com a ilustração que encerra o livro, quando, nos meios dos escombros do incêndio, elas aparecem também jogadas. Os quadros moralizantes finalizam a história como "um retrato de todas as ilustrações".

De todos os desenhos apresentados n'*O Ateneu* (1991), os mais intrigantes parecem ser os que mostram o encontro entre os personagens, os quais subdividimos entre os que são conjuntos (grupos) e os que são de duplas (ou casais). O livro abre com uma dessas ilustrações-de-dupla, onde aparecem, Sérgio e o pai, de costas para o leitor, à frente dos portões do colégio **(Ilustração 03)**. Encontrar o mundo para o pai é a inserção educacional, mas o fato é que ele delega ao colégio a responsabilidade de transformação de uma criança em um adulto apto a conviver no mundo externo. Sérgio não é "educado", é "formado", ou melhor, "deformado" pelas circunstâncias que encontra no internato. Isto porque encontra um ambiente hostil, onde os mais fortes subjugam os mais fracos, moralmente. A imponência do portão de entrada se contrapõe ao menino pequeno e assustado.



Ilustração 3 - *Diante do portão Sérgio e o pai olham para dentro do Colégio "O Ateneu".*

"*Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai. Coragem paraa luta."AMão protetora do pai, ao mesmo tempo impelindo-o e confortando-o*. (POMPEIA, 1991, p.11).

Também é significativamente revelador o castigo aplicado aos dois internos que mantém uma relação de namorados dentro das dependências do colégio. Pompéia busca na literatura clássica referências para mostrar a cena profundamente desconcertante e cruel, a qual expõe os dois alunos. Na **Ilustração 04**, o autor coloca os dois meninos de joelhos, rostos escondidos, envoltos em um fundo escuro. Sem o texto, a ilustração já nos despertaria para uma punição de dois meninos, mas na junção texto e ilustração, ela é potencializada em crueldade e moralização.



Ilustração 4 – "*Apresento-lhes a Sra. Cândida!" Acrescentou com ironia...Venha ajoelha-se com o companheiro. Tourinho era um pouco mais velho que o outro, porém mais baixo, atarracado, moreno, ventas arregaladas, sobrancelhas crespas, fazendo um só arco pela testa... Mas era, com efeito, o amante.Estes são os acólitos da vergonha, os corréus do silencio! Candido e Tourinho, braço dobrado contra os olhos, espreitavam-se a furto, confortando-se na identidade da desgraça, como Francesca e Paolo no inferno. (*POMPEIA, 1991, p.29).

*Referencias a Dante e a *Divina Comédia* na caracterização do elemento: sedução e morte do casal apaixonado.

A **Ilustração 05** seguinte compõe o grupo ilustração-casal. Sérgio, doente recebe os cuidados de D. Ema, esposa do diretor do colégio. São almas presas, que no convívio, se aproximam. Sérgio experimenta outra dimensão de paixão, dentro do universo até então de parcerias com os outros meninos. De amor materno ao desejo, Sérgio se vê apaixonado, mas esse sentimento é tão efêmero, quanto seu estado febril.



Ilustração 5 - *D Ema foi para mim o verdadeiro socorro. Sabia tanto zelar, animar, acariciar, que a própria agonia aos cuidados do seu trabalho fora uma ressurreição... [..] Tirava-me a mão, prendia nas dela tempo esquecido; luzia-lhe no olhar um brilho de pranto. Eu me sentia pequeno deliciosamente naquele circulo de conchego como em um ninho [..]. Absorvendo-me na contemplação da manhã, penetrado de ternura, inclinei-me a cabeça para o ombro de Ema, como um filho, entrecerrando os cílios, vendo o campo, os tetos vermelhos como coisas sonhadas...[..] fez-me desesperada necessidade a companhia da boa senhora. Não! Eu não amara nunca assim minha mãe. No pequeno mundo da enfermaria encerrava-se o mundo para mim. E tudo acabou com um fim brusco de mau romance*....(POMPEIA, 1991, p.141).

A **ilustração (06)** seguinte apresenta novamente o grupo-dupla. Cheia de simbolismo (a forma como foram colocados os dois meninos, *descansando* minha *cabeça em seus joelhos*, a descrição do lugar e suas sensações e outra ilustração de duas aves conectando as duas imagens) enriquecem e constroem um cenário bucólico de cumplicidade entre os rapazes. Novamente o autor coloca o contraste entre a realidade e o devaneio, como originais em preto e branco, onde uma cor anula ao mesmo tempo em que ressalta a outra.



Ilustração 6 - *Entrávamos pelo gramal. Como ia longe o burburinho de alegria vulgar dos companheiros! Nós dois sós! Sentávamo-nos à relva. Eu descansando a cabeça nos joelhos dele, ou ele aos meus. Quem nos dera ser aquelas aves, duas que avistávamos na altura, amigas, declinando o voo para o ocaso, destino feliz da luz, em pleno dia ainda quando na terra iam por tudo as sombras! (*POMPEIA, 1991, p.111-112).

Considerações Finais

O Ateneu, por diversas razões, ainda é uma narrativa pouco explorada. Raul Pompéia morreu precocemente, sozinho e esquecido. Envolvido politicamente, foi defensor de determinados ideais que acabaram por afastá-lo da vida pública. Mas *O Ateneu* é uma das obras referenciais de nossa Literatura. Do histórico ao ficcional, ele está aberto a muitas análises e estudos sobre os costumes da época, bem como de tabus ainda hoje presentes em nossa sociedade. O rito de passagem, duplamente experienciado por Raul Pompéia (como "Sérgio" e como escritor), está presente em nossas vidas por caminhos diversos. A ruína do colégio e de seu administrador, ilustração final que fecha a narrativa, é o retrato cru da decadência de um sistema, mas que se reinventa e retorna ao nosso cotidiano escolar, com mais ou menos intensidade até os dias de hoje. Aristarco (s), ainda existem, falta-nos talvez, mais *Pompéia (s)*.

Referências

COUTINHO, Afrânio (dir.) e COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir)**. A Literatura no Brasil.** Volume IV: Era realista / era de transição (3.ª edição revista e atualizada). Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

PAES. José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**, São Paulo, Ed. Ática, 1973.

_____. **O Ateneu (crônicas de saudades)**, 13ª edição, São Paulo, Ática, 1991.

Sites pesquisados

POMPÉIA, Raul. O Ateneu, disponível em www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000005.pdf. Acesso em: 21 de julho de 2013.

http://www.e-biografias.net/raul_pompeia. Acesso em: 21 de julho de 2013.

A FACE OCULTA COMO IDEIA DE FELICIDADE: ANÁLISE IDÉNTITÁRIA DA PROTAGONISTA DO CONTO "OBSCENIDADES PARA UMA DONA DE CASA"

Ana Augusta Pinheiro Pessoa[9]
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Resumo: Pretendemos com esse estudo analisar a identidade da personagem principal do conto "Obscenidades para uma dona de casa", que faz parte da coletânea *Melhores Contos* de Ignácio Loyola Brandão, seleção feita por Dionísio da Silva (2001). Trata-se da história de uma mulher dedicada ao lar e a família, que recebe cartas anônimas e eróticas de um homem até então desconhecido, causando um verdadeiro caos em seus sentimentos, desejos e fantasias sexuais. Assim, tomaremos como ponto de partida o conflito pessoal que atormenta a personagem, pois a mesma vive dividida entre seus medos e desejos, além de seus sentimentos e ações, elementos esses que apontam para a construção de sua identidade. A fim de discutir essa representação, tomaremos como suporte teórico os conceitos de identidade de BAUMAN (2004) e HALL (2006), bem como os estudos de KRISTEVA (1994) sobre estrangeiro, entre outros estudiosos das questões relativas à identificação e contradições do sujeito na pós-modernidade. Os resultados apontam para a perspectiva de que a identidade da personagem em foco é construída a partir de suas experiências pessoais e sociais, isso porque a mesma sofre fortes influências do meio no qual se encontra inserida, o que ocasiona um processo contínuo de (re) construção da identidade.

Palavras-Chave: Identidade, Estrangeiro, Obscenidades para uma dona de casa, Ignácio Loyola Brandão.

A Fragmentação do Sujeito: Entre Velhas e Novas Identidades

A pós-modernidade trouxe para as sociedades um processo contínuo de mudanças rápidas, o que ocasionou uma verdadeira fragmentação das identidades em todas as esferas constituintes da sociedade. Não há atualmente identidades sólidas e bem definidas como antes, e diante dessas mudanças estruturais os sujeitos que antes se encontravam socialmente estabilizados, hoje vivem uma crise de identidade que faz parte de um processo mais amplo no qual os mesmos estão inseridos, e o resultado de tudo isso é um sujeito contemporâneo fragmentado.

Pensar sobre a pós-modernidade seria identificar e tentar entender um estado de crise que alcançou sua generalidade em relação aos saberes humanos. Há um abandono de crenças, valores e ideologias que afetam diretamente e de maneira agressiva a forma de pensar e de viver do homem, que já não consegue mais ser uno, pois a sociedade pós-

[9] Aluna Bolsista CAPES do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL.

moderna tende ao pluralismo, o que ocasiona a fragmentação da identidade do sujeito. Ou seja, "o que o pós-modernismo tem contra a identidade, no sentido de uniformidade, é a pluralidade, que ele curiosamente acredita ser um bem inequivocadamente positivo" (EAGLETON, 1998, p. 123), mas que na verdade não é. Alguns aspectos são bem complexos no pós-modernismo, como a desvalorização do sentido, pois não há necessidade de se ter a resposta para os "porquês" que possam surgir, basta apenas que os desejos sejam saciados. Além disso, os valores tradicionais que por muito tempo serviram de âncora, agora se encontram dissolvidos.

Hall (2006) também argumenta que essas mudanças constantes, ocorridas nas sociedades modernas, resultam numa crise de identidade e numa fragmentação do sujeito, haja vista que elas movem com todo o sistema social, principalmente na base referencial que orientava e situava os indivíduos no mundo social, ou seja,

> as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o sujeito moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Assim, a chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudanças, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referencia que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 07).

Compartilhando ainda das ideias do estudioso acima mencionado, acreditamos que a identidade deve ser estudada no âmbito da sociedade moderna, pois parte-se do pressuposto de que a identidade surge da interação que é realizada entre o homem e a própria sociedade. Deve-se enfatizar aqui que as sociedades atuais estão sempre em processo de mudanças, causando assim a fragmentação e descentralização dos sujeitos, quer dizer,

> um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas. [...] Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gêneros, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado nos tinham fornecidos sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentralização do sujeito. Esse duplo deslocamento [...] constitui uma "crise de identidade" para o individuo. (HALL, 2006, p. 09).

Como se pode ver, essas mudanças ocorridas nas sociedades modernas acabam descentralizando os sujeitos, seja em seu espaço no mundo social e cultural, como também se deslocam de si próprios. E a identidade perde a noção do fixo e do estável, cedendo lugar para as dúvidas e questionamentos, ficando literalmente em crise e ganhando espaço nas discussões teóricas sociais e culturais. De acordo com os estudos de Berman

> tudo que é sólido – das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas. (BERMAN, 1986, p. 97).

Não há dúvidas que apesar de todas as conquistas da arte, mudanças de pensamento e de comportamento, os avanços tecnológicos e científicos, a sociedade pós-moderna acaba não sabendo usar esse progresso a favor da vida humana, pois o que se pode perceber é que tudo se tornou descartável ou facilmente substituído para logo depois ser esquecido. Uma verdadeira guerra pela sobrevivência de valores e sentimentos, na qual o homem luta para não se tornar um escravo do sistema, ou mesmo, uma máquina destinada a se tornar ferro velho sem utilidade.

É inegável que o sujeito da modernidade sofre com as mudanças repentinas da sociedade, "vivem desgastadas e mortalmente fadigadas em consequências de testes de adequação eternamente inconclusos, assustadas até a alma pela misteriosa e inexplicável precariedade de seus estímulos, [...] buscam desesperadamente os culpados por seus problemas e tribulações" (BAUMAN, 2004, p. 143). Trata-se, assim, de um sujeito fragmentado que, diante da sociedade, se apresenta não apenas com uma identidade, mas sim, com várias, ajustando-se a cada processo de mudança realizada pela sociedade.

Análise do Conto

O conto "Obscenidades para uma dona de casa" nos apresenta uma mulher, que não é cognominada, consagrada ao lar, esposo e filhos, que recebe cartas eróticas de um homem, supostamente, desconhecido pela mesma, isso porque as cartas não apresentam identificação, causando uma verdadeira desordem nos sentimentos e na sexualidade da personagem. Mas, apesar do prazer que as cartas proporcionam, sente medo dos desejos que elas despertam, pois é uma sensação nova e também estranha, fazendo com que a personagem não se reconheça em determinados momentos da narrativa. Dessa maneira, a única solução seria fugir das cartas, mas a protagonista já não consegue viver sem elas e mergulha numa misteriosa fantasia de liberdade sexual através das mensagens que lhes chega.

Grandes são as expectativas pela chegada de uma nova carta, que é recebida com entusiasmo e aspiração, como podemos perceber no fragmento a seguir:

> Três da tarde ainda, ficava ansiosa. Andava para lá, entrava na cozinha, preparava nescafé. Ligava a televisão, desligava, abria o livro. [...] Apanhava o litro de Martine, é estranho beber sozinha às três e meia da tarde. [...] Quatro horas, vontade de descer, perguntar se o carteiro chegou, às vezes ele vem mais cedo. [...] Quase cinco. E se o carteiro atrasar? Meu Deus faltam dez minutos. [...] O que ele dirá hoje? (BRANDÃO, 2001, p. 149-150).

Enquanto a carta não chega, a personagem fica extremamente inquieta ao ponto de iniciar diversas atividades, mas não obtém bom resultados, pois não consegue concentrar-se em nenhuma e, a cada instante que se passa, mais intensa fica a ansiedade pela carta que está prestes a chegar, isso por que essa carta não é uma correspondência qualquer, é mais uma entre tantas que já havia recebido e que, como sempre, deveria apresentar fortes doses de erotismo, satisfazendo desejos e anseios reprimidos. Vale ressaltar que as cartas, mesmo causando aversão em determinados momentos, são responsáveis por uma enorme sensação de bem estar à protagonista.

Ao contrário do que se possa pensar ao seu respeito, a personagem nos é apresentada na narrativa como uma mulher presa às regras que a sociedade lhe impôs, ocupando-se apenas em cuidar da casa, do seu marido e da educação de seus filhos. Toda a vizinhança a admirava por sua dedicação e cuidados. Quanto ao relacionamento com o marido, pode-se inferir que ela cumpria seu papel de esposa baseando-se nos padrões sociais e isso servia de âncora para a mesma não ceder às suas vontades íntimas. Isto é, ela refreava suas fantasias sexuais, pois não era apropriado para uma senhora casada tal comportamento e dessa maneira mantinha-se bem aos olhos de seu marido e da sociedade.

Muitas são as qualidades que a fazem ser admirada por todos, por exemplo, a organização que mantinha em sua casa, como observaremos a seguir:

> Abria gavetas, arrumava calcinhas e sutiãs arrumados. Fiscalizava as meias do marido, nenhuma precisando remendo. Jamais havia meias em mau estado. [...] Ela não gostava de coisas fora do normal, instituiu sua vida dentro de um esquema nunca desobedecido, pautara o cotidiano dentro da rotina sem sobressaltos. Senão, seria muito difícil viver. Cada vez que o trem saía da linha, era um sofrimento, ela mergulhava na depressão. Inconsolável, nem pulseiras e brincos, presentes que o marido trazia, atenuavam (BRANDÃO, 2001, p. 149).

Por ser uma excelente dona de casa e dedicar todo seu tempo à família, a personagem apresenta um gosto pela rotina, o que nos leva a imaginá-la como uma pessoa que não se permite experimentar novas experiências, talvez pelo fato de estar acostumada com uma vida muito simples e sem aventuras, ou talvez pelo medo do novo. Estabeleceu em sua

vida um conjunto de regras, não admitindo que saísse dos padrões que a sociedade exige de "uma boa mulher". Algo bastante interessante a se observar, é o fato de que, por mínimo que fosse o motivo, quando a protagonista perdia o controle de sua vida, rotina ou sentimentos, ficava inconsolada e com uma sensação terrível de fracasso, a ponto de nada mais agradá-la, nem mesmo os mimos de seu marido. Sua vida encontra-se paralisada de fortes emoções, por isso, o motivo de tanta expectativa pela carta do dia, pois ela lhe causaria um efeito enorme de prazer e de felicidade, mesmo que por pouco tempo, pois o temor que sentia lhe deixava desesperada, como no fragmento abaixo:

> Apanho a carta, como quem não quer nada, olho distraidamente o destinatário, agora mudou o envelope, enfio no bolso, com naturalidade, e caminho até a rua [...] sem poder andar direito, perna toda molhada. Fico tão ansiosa, deve ser uma doença que me molho toda, o suco desce pelas pernas, tenho medo que escorra pelas canelas e vejam. Preciso voltar, desesperada para ler a carta. O que está dizendo hoje? [...] Confesso, o meu pavor é me sentir apaixonada por este homem que me escreve cruamente. Querer sumir, fugir com ele. Se ele aparecer não vou agüentar. [...] Fico louca, nem sei o que digo, tudo delírio, por favor não prestem atenção, nem liguem, não quero trepar com ninguém, adoro meu marido e o que ele faz é bom, gostoso. (BRANDÃO, 2001, p. 154).

Percebemos que a situação em relação às cartas causa angústia na personagem, pois sua aflição começa pela ansiedade da chegada da carta, passa pela exposição de ir buscá-la, entre tantos outros fatores que, em sua concepção, tornam a situação cada vez mais grave, um verdadeiro martírio. Percebe-se, também, que ela encontra-se extremamente confusa quanto aos seus sentimentos e desejos, chegando a afirmar que tudo que fala ou pensa é delírio e deve ser desconsiderado, principalmente pelo fato de sentir cobiça por um homem que não é seu marido, é apenas um estranho que nunca viu, mas que lhe desperta prazeres e pensamentos que jamais sentidos. Atualmente, o verdadeiro prazer é encontrando fora de casa, nas palavras de um alguém que não sabe quem é. Na realidade a protagonista não está se reconhecendo e nem entendendo a si própria.

De acordo com os estudos de Kristeva,

> estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta de nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. O estrangeiro [...] é um curioso incorrigível, ávido por encontros: alimenta-se deles e os atravessa, eterno e insatisfeito, eterno farrista também. [...] Um deprimido extravagante. (KRISTEVA ,1994, p. 9-18).

Sendo assim, toda desordem vivida pela personagem se dava pelo fato de que ela não sabe lidar com o novo, o diferente, que também pode ser chamado de estrangeiro, e que até então ninguém havia despertado nela. Deste modo, as cartas têm a função de trazer à tona o desconhecido que já existe em nós, esse outro lado da personalidade, algo fundamental

para que ela se conheça realmente. "Por reconhecer a *nossa* aflita estranheza, não sofremos dela nem a desfrutaremos do lado de fora. O estranho está em mim" (KRISTEVA, 1994, p. 201). O estrangeiro descoberto pela personagem torna-se mais perigoso pelo fato de que ela é muito presa aos padrões exigidos pela sociedade no que se refere à boa mulher, esposa, mãe e dona de casa, o que lhe causa intensos medos de vivenciar esse novo.

Nota-se que diante de todo esse conflito de sentimentos e pensamentos, a personagem vive uma crise de identidade, pois os desejos e prazeres que as cartas lhe desperta não condiz com sua personalidade, com o que ela conhece de si mesma. Ao discutir sobre esse aspecto, Hall diz que

> a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já nasce dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outras. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2006, p. 39).

É, portanto, na exposição que os sujeitos fazem deles mesmos ao convívio social e na interação em comunidade que colocamos à prova nossos pensamentos, conceitos, opiniões, comportamentos e atitudes. Talvez, seja nesse momento, que aparece a "crise de identidade" capaz de questionar e refazer tudo aquilo que o sujeito acreditava como certo e verdadeiro, levando o sujeito a ajustar-se a cada processo de mudança realizado pelo meio social, uma vez que estamos inseridos em uma sociedade moderna, em que mudar é algo inerente a condição de sujeito. Deste modo,

> a complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de uma outra. [...] Outros conflitos surgem nas tensões entre expectativas e normas sociais. (SILVA, 2008, p. 31-32).

Portanto, ao se falar em sociedade moderna não se deve pensar em sujeito dono de seus valores, costumes e objetivos, pois ela produz no indivíduo uma identidade incerta, que sofre constantemente mudanças influenciadas pelo meio social e cultural em que o mesmo encontra-se inserido. Além disso, muitos conflitos surgem porque o que é exigido por uma identidade não condiz com o que é pela outra, porém ambas são importantes para a construção do sujeito e seu desenvolvimento em determinadas situações. É isso que acontece com a personagem, pois a nova identidade que lhe foi oferecida pelas cartas não está em comunhão com tudo aquilo que compõe a identidade que ela construiu ao longo dos anos, gerando uma confusão em torno de seus valores e sentimentos, uma verdadeira

crise identitária. Tudo isso lhe causa grande transtorno, uma vez que as cartas estavam lhe roubando toda a estabilidade que havia construído para manter sua vida obedecendo aos bons costumes que a sociedade pregava, e tudo isso quase fez com que o desespero tomasse conta da situação. "Vou mostrar as cartas ao meu marido, vamos à policia, descobrir, ele tem de parar, acabo louca acabo mentecapta, me atiro deste nono andar." (BRANDÃO, 2001, p.155). Mas, ela acaba se tranquilizando e, assim como em todas as sextas-feiras, o seu marido e os seus filhos chegariam mais tarde, pois estariam se divertindo com os amigos. E nesse ambiente sossegado e sereno, ela vai até seu quarto e começa a escrever uma nova carta, cheia de fantasias, desejos e vontades.

> A casa fica tranqüila. [...] Adoro as segundas, quartas e sextas, ninguém em casa, nunca sei onde estão às crianças, nem me interessa. Porque assim me deito na cama [...] e posso escrever outra carta. Colocando amanhã, ela me será entregue segunda. O carteiro das cinco traz. Começo a ficar ansiosa de manhã, esperando o momento dele chegar e imaginando o que vai ser de minha vida se parar de receber estas cartas (BRANDÃO, 2001, p. 155).

E assim, finalmente, é revelado o misterioso autor das esperadas cartas, esse sujeito que é capaz de despertar sensações de ansiedade e prazer, medo e repulsa. Era ela própria, a autora das correspondências tão eróticas e isso lhe deixava desesperada quando lembrava da boa educação que teve e de sua postura de esposa, mãe e dona de casa, o que a faz retrair todos os seus desejos, encontrando liberdade apenas em escrevê-los, alimentando assim um ciclo vicioso de escrever, enviar, receber e se satisfazer.

Considerações Finais

Ao analisarmos a personagem, deparamo-nos com uma situação que envolve a questão da identidade, pois a protagonista retrai suas vontades para manter-se segura com a identidade que construiu até então, identidade essa ancorada no marido, casa e filhos, evitando todas as formas sua fragmentação, que ocorreria se ela tentasse viver tudo que escreve nas cartas. Eis então os paradoxos do sujeito contemporâneo, que acaba se descentralizando devido às mudanças ocorridas nas sociedades modernas, o que afeta o sujeito em seu espaço no mundo social e cultural, como também, o mesmo acaba se deslocando de si próprio. O que ocorre é que na sociedade contemporânea a identidade perde a noção do fixo e do estável, cedendo lugar para as dúvidas e questionamentos, ficando literalmente em crise.

Portanto, pode-se dizer que a protagonista do conto acredita que para ser uma boa mulher deve seguir as normas impostas pela sociedade e por isso sente medo de vivenciar novas experiências, especialmente no que se refere à sua sexualidade. Mas, mesmo reprimida por seus medos, deixa vir à tona as sensações, os desejos e sentimentos escondidos pela outra face que sua consciência social insiste em mascarar.

Referências

BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERMAN, M. 1940 - **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade/ Marshall Berman; (Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti). – São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRANDÃO, I. L. "Obscenidades para uma dona de casa". In: **Melhores Contos** – Ignácio Loyola Brandão/ seleção Dionísio da Silva. 5ª Ed. São Paulo: Global, 2001. p. 149 – 155.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, T. T da. (org). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

STEARNS, P. N. **História da Sexualidade.** Tradução Renato Marqués. São Paulo: Contexto, 2010.

http://www.ignaciodeloyolabrandao.com Acesso em: 18 de Abril de 2013, às 14h e 45 min.



A HERANÇA LITERÁRIA OU O GALHO METROPOLITANO: ESBOÇO SOBRE OS PROCESSOS DE DEPENDÊNCIA, RUPTURA, ASSIMILAÇÃO E SUPERAÇÃO NA LITERATURA LATINO - AMERICANA

Matheus Silva Vieira
Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Tanto no Brasil quanto na *Hispanoamérica* o conceito de "começo", no tocante a Literatura, é bastante relativo (CANDIDO, 2010). A literatura latino-americana é um dos frutos da imposição cultural europeia. Neste breve trabalho, objetivamos analisar os fenômenos de dependência, ruptura, assimilação e superação que marcam a produção cultural das colônias latino-americanas. Para analisar esses processos, usaremos como base de análise o Modernismo brasileiro, e o Modernismo e Vanguardismo hispano-americano. Nosso trabalho é dividido metodologicamente em três partes: a primeira é um rápido questionamento sobre a problemática da herança cultural em nosso continente; a segunda se ocupa com a análise dos movimentos de ruptura surgidos na *Hispanoamérica;* já a terceira é um levantamento sobre a contribuição dos modernistas para a afirmação do caráter nacional brasileiro, calcado na assimilação de padrões estrangeiros.

Palavras- Chave: Assimilação, Dependência, Ruptura, Superação, Tradição.

Considerações Iniciais

A história da América Latina é, em grande parte, a história de uma imposição cultural. Os brancos europeus, ao aportarem no Novo Mundo, sabotaram as tradições aborígenes, em favor dos valores do Velho Mundo. Legaram-nos uma língua, uma religião e uma cultura que não eram nossas. Há até mesmo uma concepção que nos vê como apenas meros copiadores de padrões estrangeiros. Sobre essa concepção eurocêntrica, Santiago argumenta:

> A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontra na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. (1978, p. 16)

No parágrafo acima, o teórico advoga, em nosso favor, contra essa velha concepção que nos vê como meros repetidores de padrões estrangeiros.

Sem tradição não há Literatura. A obra de arte é fruto de uma cultura, que, por sua vez, é fruto de uma civilização. A Literatura é símbolo desse amplo processo cultural. A cultura, por sua vez, é uma das formas que fazem com que determinada nação se singularize enquanto tal.

O nosso processo de amadurecimento cultural foi lento e doloroso. Romper com a tradição era como extirpar uma de nossas raízes. O fato é que enquanto não adquiríssemos estatura de nação autônoma, o nosso sistema literário, que ainda estava em estado larval, continuaria gravitando em órbitas culturais alheias. Neste sentido, parece que a literatura latino-americana "chegou atrasada ao jogo da arte" (BENEDETTI, 1979, p. 363).

Neste breve esboço, nos propomos a analisar os fenômenos de dependência, ruptura, assimilação e superação que marcam a produção cultural das colônias latino-americanas. Não temos em vista abarcar a totalidade dos fenômenos registrados no campo literário, mas sim observar as manifestações mais significativas dentro de um processo de valoração das estruturas ficcionais.

Uma Herança Transplantada

Tanto no Brasil quanto na *Hispanoamérica*, o conceito de "começo", no tocante a Literatura, é bastante relativo (CANDIDO, 2010). A Literatura latino-americana é um dos frutos da imposição cultural europeia que se estendeu, sobretudo, entre os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. A Literatura não surgiu em nosso território, as nossas primeiras manifestações literárias" não passavam de "galhos metropolitanos" (CANDIDO, 1979, p. 352), ou seja, a Literatura que cá se encontrava havia sido transplantada da metrópole. E era, pois, a própria quem ditava os padrões que devíamos seguir, aos artistas que não seguissem essas imposições era-lhes relegado o ostracismo.

A Literatura brasileira, por exemplo, é o substrato bricolado da tradição literária portuguesa, esta, por sua vez, era influenciada pela tradição francesa, italiana e espanhola (BOSI, 2006, p. 12).

Com o tempo, os escritores foram percebendo que a velha métrica estrangeira era incapaz de abarcar a nossa realidade. Os escritores já não podiam mais ignorar a nossa condição de nação múltipla (quer em denominações, quer em interpretações culturais, quer em territórios), assim, embora copiássemos o cânone literário estrangeiro, nossa realidade cultural não poderia ser julgada segundos padrões externos, rígidos e homogêneos. O homem latino-americano deveria ser visto através de fatores de âmbito histórico, social, psicológico e linguístico. (JOZEF, 1973, p.13)

A busca por uma identidade nacional[10] foi, pouco a pouco, nos libertando dos cânones eurocêntricos. Neste trabalho, vamos nos limitar a analisar, ainda que brevemente a busca de identidade nacional e a ruptura às amarras do *Canon* sentidas no Brasil com os modernistas de 22, e, na *Hispanoamérica*, com os movimentos dos modernistas e dos vanguardistas, sobretudo.

O Legado dos Escritores na Hispano-América

Os primeiros baluartes da literatura hispano-americana, tais quais os brasileiros "Sucumbieron, sin embargo, a esa 'ley de la imitación' que tanto daña las letras hispanoamericanas" (IMBERT, 1985, p. 11).

Com os modernistas[11] - movimento surgido pelo cosmopolitismo dos grandes escritores – houve um dos primeiros processos de aclimatação dos padrões europeus à cultura local. Segundo Octavio Paz "Hasta la aparición de los modernistas, no era fácil percibir los rasgos originales en la literatura hispanoamericana" (1990, p.27)

Entretanto, enquanto alguns escritores modernistas se preocupavam com questões de âmbito social, como foi caso do escritor cubano José Martí (1853-1895) que defendeu em seus textos a liberdade política, econômica e literária da América Latina, outros escritores estavam apegados à tradição francesa, e pareciam preocupados apenas com a obra de arte em si. Para Menton:

> En su afán de crear el arte por el arte, los modernistas rechazaron las historias sementimentales y los episodios melodramáticos de los románticos, los cuadros demasiados localizados de los realistas y los estudios demasiados "científicos" y feos de los naturalistas. El héroe modernista era el artista sensible incapacitado por la sociedad burguesa que lo rodeaba. Los modernistas sentían asco ante la barbarie de sus compatriotas y se refugiaban en un mundo exótico […]Su ideal era Francia, la Francia versallesca del siglo XVIII (MENTON, 2003, p. 151).

O Modernismo nasceu como uma "reação hispano-americana à cultura europeia" (JOZEF, 1989, p.10). Deste modo, interpretamos tal movimento não só como um ataque às velhas estéticas estrangeiras, mas também como uma conquista da tradição hispano-americana.

[10] A busca por um identidade nacional pode ser sentida desde o Romantismo. Como exemplo dessa busca de consciência nacional podemos citar o indianismo alencarino.

[11] O que se chama na Hispano-América de Modernismo corresponde no Brasil, em linhas gerais, ao Parnasianismo e ao Simbolismo.

É com o movimento dos vanguardistas[12] que temos o melhor exemplo de libertação dos padrões estrangeiros. O vanguardismo pretendia, entre outras coisas, a libertação do discurso das amarras métricas, a incorporação do antipoético e etc.

Agora, o escritor deixa de ser aquele indivíduo com os pés na fixados na América e olhos voltados para Europa. O artista não ignora nem o espaço no qual está inserido nem a tradição que o cerca, muito menos nega a influência oriunda dos grandes clássicos.

Essa nova visão de mundo dos vanguardistas fertilizou o solo do campo literário da *hispanoamerica* para o aparecimento de uma leva de um grupo de escritores que revolucionariam a Literatura mundial. Muitos desses novos escritores surgiram entre as décadas de 60 e 70[13]. Com esses escritores houve subversão dos padrões canônicos. Agora, ao invés de adequar sua escrita aos padrões estéticos vigentes, os escritores readequaram esses padrões enferrujados a um novo modelo de escrita. Citamos aqui os modelos de escrita legados por Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, Cortázar, *et al*. Esses escritores conseguiram se universalizar. Superaram uma tradição sem, contudo, rompê-la por completo.

Os Antropófagos de 22

Pensava-se que o Modernismo brasileiro seria apenas um movimento formado por artistas excêntricos e cuja única finalidade seria criticar o "bom gosto" da época[14]. Os que pensavam assim estavam enganados, pois o modernismo promoveu uma reviravolta cultural em *terra brasilis.* Segundo Candido (2010, p.87) O Modernismo foi o movimento mais fecundo da literatura nacional.

A obra dos modernistas representou uma ruptura com a tradição. Os artistas agora buscavam um modelo de arte nacional, calcada na redescoberta do elemento primitivo, e propunham a fusão do tradicional ao moderno.

No seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil,* Oswald de Andrade enfatiza a elaboração de uma arte fundada na valorização das características do povo brasileiro.

No *Manifesto Antropofágico,* Oswald transforma o "bom selvagem" de Rousseau em um "mau selvagem" que devora o europeu e assimila suas características. (SCHWARZ,

[12] Corresponde literariamente ao que no Brasil se classifica como modernistas.
[13] Período conhecido como "La década del 'boom'" na literatura hispano-americana.
[14] Lembramos aqui a polêmica que gerou a leitura do poema "Os Sapos", durante a Semana de Arte Moderna.

1995). Ao "mau selvagem" caberia a "Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem" (ANDRADE *apud* SCHWARZ, 1995, p. 146).

É interessante observamos que Oswald defendia uma assimilação ao mesmo tempo destruidora e criadora. A frase "Tupi, or not tupi, that is the question" (Idem, p. 142) traduz bem a valorização do nacional segundo padrões europeus. Para os antropófagos de 22, seria lícito copiar, mas desde que regenerando. Se a cópia não fosse regeneradora, o escritor seria considerado um macaco, pois como escrevera Mário de Andrade, "é macaco seu mano/ que só sabe o que é da estranja" (ANDRADE, 1983, p.57).

Os modernistas sabiam que a nossa tradição cultural era marcada por uma infinita variedade cultural. Uma das figuras que melhor representa o nosso multiculturalismo é o Arlequim – personagem tantas vezes evocado nos poemas de Mário de Andrade – que com sua roupa de losangos coloridos representaria as diversas influências "Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica" (Idem, p.37) sofridas pela nossa cultura.

O próprio Mario de Andrade se autoproclamava: "Sou um tupi tangendo um alaúde (Idem, p. 247)". Ao adotar a condição de tupi, Mário assumia a identidade de colonizado e, por assim dizer, diferente do europeu. E ao "tanger" o alaúde o tupi Mario de Andrade nos mostra que a nossa cultura está sempre sujeita aos influxos culturais estrangeiros.

Nota-se que o que interessava aos modernistas não era o plágio, mas uma aclimatação das estéticas *d'além mar* a nossa realidade nacional. O modernismo brasileiro empreendeu uma ruptura com a influência europeia, porém sem nunca renegá-la.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho viu-se que o escritor latino-americano esteve em constante conflito com a tradição. O artista deixou de ser um conformista e tornou-se um transgressor, e rompeu com velhos e enferrujados padrões estéticos.

O Modernismo brasileiro e o Vanguardismo hispano-americano foram exemplos do mais alto quilate de que um movimento de vanguarda não é um processo de ruptura imediata com a tradição. Pelo contrário, é um movimento circular, um constante olhar para trás, para o passado. Precisa-se conhecer bem a arquitetura do que se vai desconstruir para depois poder (re)construir por um novo ângulo. Foi assim na pintura, foi assim na Literatura.

Talvez o exemplo que melhore ilustre o novo escritor latino-americano resida num conto de Borges, "Pierre Menard, autor do Quixote". Este personagem tentou recriar um

novo Quixote, linha por linha idêntico ao primeiro, porém sutilmente divérso. O Quixote reaparece quase três séculos depois das versões cervantinas, assim, Menard tem seu texto modificado graças ao novo contexto no qual a sua obra está inserida. Em suma: o tempo com outros leitores reatualizou o Quixote.

E é neste fã de transgredir a tradição e (re)criar um texto novo e original é que se situa a síntese do escritor latino- americano, pois assim como Pierre Menard: "Vive entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já escrito, e a necessidade de produzir um texto novo que afronte o primeiro e muitas vezes o negue". (SANTIAGO, 1978, p. 25)

A insuficiência de espaço privou-nos de uma análise mais minuciosa e de um confronto maior entre textos e autores; assim, as análises de alguns eventos tiveram que ser resumidas, pois tal empreitada requereria o uso de técnicas de maior rigor detalhístico, que seria incompatível com a nossa escassez de tempo. Apesar disso, tentamos apresentar reflexões que ajudem o leitor a expandir seu conhecimento sobre os conflitos literários que ocorrem no nosso continente.

Referências

ANDRADE, Mário de. **De Paulicéia desvairada a Café**: poesias completas. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

BENEDETTI, Mario. Temas e problemas. In: MORENO, Fernández César. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno***: Ensaios de Crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Histórica concisa da literatura brasileira**. 47ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: Andrade, Oswald de. **Pau-Brasil**. 5ª edição. São Paulo: Globo, 1991.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: MORENO, Fernández César. *América Latina em sua literatura.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Literatura comparada**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

IMBERT, Enrique. **Historia *de la literatura Hispanoamericana II. Época contemporánea*.** 5ª ed. México: FCE, 1985.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

_____. **O espaço reconquistado**: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **O romance hispano-americano.** São Paulo: Ática, 1986.

LOPEZ, Telê Ancona.*Mariodeandradiano*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

MENTOL, Seymour. **El cuento hispanoamericano**. 7ª ed. México: FCE, 2003.

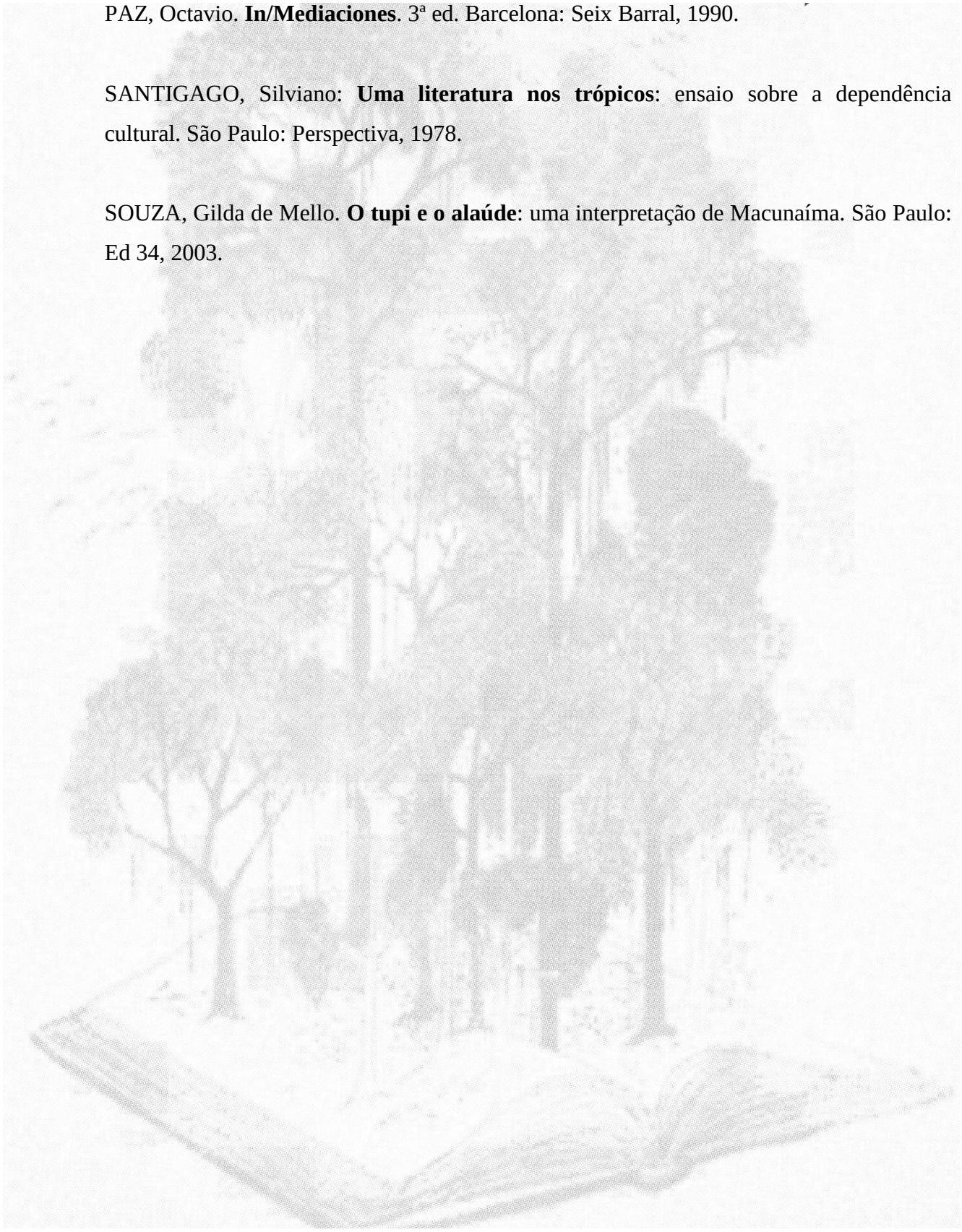
MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e renovação. In: MORENO, Fernández César. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHWARZ, Jorge, **Vanguardas latino-americanas***:* polêmicas, manifestações e textos críticos. São Paulo: Iluminuras, 1995.

PAZ, Octavio. **In/Mediaciones**. 3ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

SANTIGAGO, Silviano: **Uma literatura nos trópicos**: ensaio sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SOUZA, Gilda de Mello. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Ed 34, 2003.



A LITERATURA INFANTIL E SUAS CONCEPÇÕES: UM OLHAŔ SOBRE AS CONTRIBUIÇÕES LITERÁRIAS DE MONTEIRO LOBATO E CECÍLIA MEIRELES NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DO LEITOR

Ivan Vale de Sousa[15]
Unidade Educacional Jonas Pereira de Melo

Resumo: A literatura infantil representa para a criança uma forma singular e principiante aos textos literários, sua produção é uma arte, deve ser apreciada e corresponder plenamente à intimidade da criança. Nesse sentido, o presente artigo objetiva discutir sua importância a partir das contribuições de Monteiro Lobato e Cecília Meireles, além de compreender as concepções da literatura infantil no fortalecimento do aprendizado e na construção do conhecimento da criança. A referida discussão parte de uma investigação bibliográfica objetivando apontar as possíveis semelhanças entre as produções dos autores em questão e como elas podem tornar atraentes as práticas e o acesso à leitura no ambiente escolar. Investigar a produção literária voltada para a criança na Literatura Brasileira idealizado por Monteiro Lobato e por Cecília Meireles é uma das propostas apresentadas pelo presente trabalho, como também discorrer acerca da produção desses escritores na literatura infantil e como tal produção enaltece o papel da leitura no contexto escolar. Nessa perspectiva, autores como Meireles (1984), Carvalho (1989), Oliveira (2005), Lajolo (2008), dentre outros contribuem e fundamentam a discussão acerca da função da literatura infantil na formação leitora da criança. Dessa forma, espera-se que a reflexão acerca das contribuições de Monteiro Lobato e Cecília Meireles sejam norteadores do aprendizado servindo como ponto de partida para a formação do leitor literário, estimulando a curiosidade e, instigando-o na produção de novos conhecimentos.

Palavras-Chave: Literatura Infantil, Monteiro Lobato, Cecília Meireles, Formação.

Considerações Iniciais

No Brasil, as produções literárias tiveram como ponto de partida as adaptações de Figueiredo Pimentel, porém foi com Monteiro Lobato que a literatura infantil ganhou destaque e se solidificou. Lobato conduz em suas narrativas um encontro entre o real e o imaginário num mundo de possibilidades, assim como faz emergir a fantasia e a criatividade em suas produções.

As contribuições de Cecília Meireles também foram e continuam sendo significativas na literatura infantil brasileira, como as questões relacionadas ao processo de leitura e à literatura na infância. Cecília apresenta uma linguagem mais intimista e assim como

[15] É Especialista em Docência da Língua Inglesa. Cursa Especialização em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília – UnB. Licenciado em Letras: Português/ Espanhol e Respectivas Literaturas pela Fundação Universidade do Tocantins - UNITINS e Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA. É professor e arte-educador do Atendimento Educacional Especializado – AEE na Unidade Jonas Pereira de Melo em Parauapebas – Pará.

Lobato, utiliza elementos característicos do nosso folclore, como as parlendas, as cantigas de roda dentre outros.

O presente trabalho tem por missão abordar acerca da literatura infantil, sua importância para a formação do público infantil leitor e apontar relevantes semelhanças entre a produção de Lobato e Cecília.

A literatura infantil e a formação leitora da criança

A literatura infantil nasce a partir das transformações da sociedade acerca de uma nova concepção da criança. O registro de manuscritos para o público infantil teve seu início na Europa, contudo, as produções literárias infantis eram feitas com base nas adaptações dos contos populares. Tais adaptações voltadas para o entretenimento e o conhecimento da criança na linguagem literária se deram através das ações de Charles Perrault considerado o pai da literatura infantil.

Para Coelho (1991), a literatura infantil teve seu surgimento na França, na segunda metade do século XVIII, durante a monarquia absoluta de Luís XIV, "O Rei Sol", o qual se manifestou abertamente à preocupação com a literatura para crianças e jovens. Em 1668 as fábulas de La Fontaine; os Contos da Mãe Gansa (1691/ 1697) de Charles Perrault; os contos de fadas (8 volumes – 1696 – 1699) de Mme D'Aulnoy e Telêmaco (1699) de Fénelon são os livros pioneiros do mundo literário.

A literatura infantil nasce a partir de algumas transformações sociais e tem suas origens na Europa. Apesar de já existir manuscritos destinados às crianças, como tratados de pedagogia, escritos pelos protestantes com fins religiosos, a literatura pedagógica, na cultura erudita e a literatura oral, de vertente popular, o francês Charles Perrault é considerado o pioneiro da literatura infantil. No século XVII, Perrault coleta narrativas populares e lendas da Idade Média e adapta-as, atribuindo-lhes valores comportamentais da classe burguesa, constituindo os chamados contos de fadas (CADEMARTORI, 1986).

O trabalho de Perrault tem início com as adaptações dos textos a partir do registro dos contos e das lendas populares e os contos que chegavam também à sua família "através de contadores, que, na época, integravam-se à vida doméstica como servos" (Ibid., 1986, p. 36). Durante o processo de adaptações das histórias, o francês retirava as passagens obscenas de conteúdo incestuoso e canibalismo. Para Coelho (1998), inicialmente, o trabalho de adaptação dos textos folclóricos, por Perrault, não tinha a intenção de criar uma literatura voltada para o público infantil. Isso somente acontece com a publicação dos

Contos da Mãe Gansa (1697), e Perrault se dedica inteiramente a uma literatura destina à criança.

A origem da literatura infantil também está ligada aos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que, no século XIX, realizaram uma coleta de contos, na Alemanha e transformaram em literatura infantil (CADEMARTORI, 1986). Entre os mais conhecidos dos contos de Grimm, que circulam em tradução portuguesa, estão: A bela adormecida, Os músicos de Bremen, Os sete anões e a branca de neve, O chapeuzinho vermelho, A gata borralheira (COELHO, 1998). Outros nomes importantes na origem da literatura infantil são: o dinamarquês Hans Christian Andersen (*O patinho feio, o soldadinho de chumbo*); o italiano Collodi (*Pinóquio*); o inglês Lewis Carrol (*Alice no país das maravilhas*), o americano Frank Baum (*O mágico de Oz*), o escocês Jaime Barrie (*Peter Pan*) (CADEMARTORI, 1986).

Sob a ótica de uma visão nacionalista e de métodos pedagógicos, alguns apelos de nacionalidade estimularam o surgimento de livros infantis brasileiros, uma vez que até então, só tínhamos obras de caráter estrangeiro, surgidos nos últimos anos do século XIX, sendo trazidas, lidas e adaptadas por Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel. Através das ações e das intencionalidades desses dois autores começou a circular no Brasil Contos Seletos das Mil e Uma Noites (1882), Robinson Crusoé (1885) Viagens de Gulliver (1888), As aventuras do Alebérrimo Barão de Munchharisen (1891), Dom Quixote de La Mancha (1901). Também os contos clássicos de Grimm, Perrault e Andersen passaram a ser divulgadas nos Contos da Carochinha (1896), nas Histórias da avozinha (1896), as quais eram assinadas por Figueiredo Pimentel e editadas pela livraria Quaresma; cabe a abertura de parênteses acerca do livro Contos Infantis (1886) de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira.

No Brasil, somente a partir do ano de 1920, nasce uma produção própria pelas mãos e pela imaginação habilidosa de Monteiro Lobato. É com ele que a nova fase da Literatura Brasileira Infantil encontra sua identidade nacionalista, pois a "Monteiro Lobato coube fortuna de ser, na área da literatura infantil e juvenil, o divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje [...]" (COELHO, 1991, p. 225).

A prática da leitura na educação infantil reflete a importância da formação de sujeitos com conhecimentos diversificados. Sabe-se que o ato de ler é essencial para a contextualização dos sujeitos envolvidos: quer seja para informação, conhecimento, diversão ou para construir saberes. Assim, a "[...] literatura é importante no currículo escolar: cidadão, para exercer, plenamente sua cidadania, precisa apossar-se da linguagem

literária, alfabetizar-se nela, tornar-se seu usuário competente, mesmo que nunca vá escrever um livro: mas porque precisa ler muitos". (LAJOLO, 2008, p. 106)

A linguagem literária infantil é uma obra de arte e como toda obra artística deve ser apreciada, pois corresponde à natureza da criança. Escrever para o público infantil significa viajar para um mundo de imaginação, onde todas as coisas podem acontecer e se desfazer, assim a literatura infantil "é também ludismo, é fantasia, é questionamento e dessa forma consegue ajudar a encontrar respostas para inúmeras indagações do mundo infantil, enriquecendo no leitor a capacidade de percepção das coisas" (FRANTZ, 2001, p. 16).

Pode-se afirmar que a literatura infantil é a criação de atmosferas em que a ação do pensamento se concretiza na intimidade da criança, é a força geradora da capacidade de criar, recriar e se imaginar como personagem da trama, é ainda, um recurso de ensinamento para a criança.

A linguagem empregada nos livros infantis é fundamental para a aprendizagem da criança em formação e na sua construção da linguagem imaginativo-oral e deve contemplar as expectativas da criança. Outro aspecto importante na produção literária infantil é a riqueza de detalhes nas ilustrações da obra, as quais são formas de leitura particular da criança e da organização do pensamento infantil. A "criança é criativa e precisa de matéria-prima sadia, e com beleza, para organizar seu "mundo mágico", seu universo possível, onde ela é dona absoluta: constrói e destrói. Constrói e cria, realizando tudo o que ela deseja. A imaginação bem motivada é uma fonte de libertação, com riqueza" (CARVALHO, 1989, p. 21).

Durante a leitura ou escuta atenta de uma obra infantil, a criança busca vivenciar a mesma emoção da personagem que a identifica, geralmente o envolvimento com a obra é tão cativante que a criança se imagina ao lado da personagem principalmente tentando recontar a história, isso porque "a criança mistura-se com as personagens de maneira muito mais íntima do que o adulto" (BENJAMIN, 2002, p. 105). A sensibilidade estética da criança é mais apurada e aguçada que das pessoas adultas, pois na imaginação infantil o deslumbramento do fabuloso com a realidade se mesclam.

Um olhar sobre a produção literária de Monteiro Lobato e Cecília Meireles

Depois de Lobato, outros escritores também contribuíram com a disseminação do imaginário infantil através de histórias, dentre eles algumas mulheres. Dessa forma,

destaca-se no presente artigo a poetisa Cecília Meireles que embora não tenha escrito como Lobato uma trama cheia de personagens, escreveu de forma poética para o público infantil.

Com a preocupação de valorizar os mitos, as lendas, a vida em família e campestre, Monteiro Lobato cria o Sítio do Pica Pau Amarelo. O ambiente rural é valorizado e explorado na literatura infantil – Lobato criou um estilo próprio e acessível à criança, entretanto, há controvérsias quanto à sua linguagem empregada nas obras, considerando-a às vezes grotescas, porém a grande "sabedoria de Lobato foi saber contar, com vivacidade, colorido, simplicidade" (COUTINHO, 2003, p. 213). Lobato utiliza-se da técnica do maravilhoso em sua obra e nela não há "nenhuma fronteira entre o real e o maravilhoso, o ordinário e o extraordinário, o possível e o impossível. Ele faz acontecer as coisas mais absurdas com toda naturalidade: sem explicar, sem justificar, sem dizer como foi que aconteceram (BARBOSA, 1996, p. 94).

Quando se ouve falar em Lobato, logo vem à mente o Sítio do Pica Pau Amarelo, a mais famosa obra literária que por sinal marcou a infância de muita gente. Foi na televisão que o Sítio do Pica Pau Amarelo se consagrou, tornando-se acessível a todas as pessoas, em que todas as crianças sonhavam em ser como as personagens criadas por Lobato. Toda menina sonhava ser como Narizinho e possuir uma boneca falante e todo menino queria ser como Pedrinho, forte e corajoso. E quem não sonhava em ter uma avó tão bondosa como a dona Benta? Poder se deliciar com todas as guloseimas que tia Nastácia preparava? E afinal, viver em um lugar onde a fantasia e a realidade se encontravam.

Assim, na principal obra infantil de Lobato, o Sítio, não "existe diferença entre realidade e fantasia. A obra infantil de Lobato caracteriza-se pela vontade de libertação" (NUNES, 2000, p. 45). A escolha e a composição das personagens de Lobato foram feitas de forma genial, pois ao longo da trama são apresentados personagens humanos e personagens que representam o maravilhoso, além das personagens intermediárias, conforme vejamos essa análise no quadro seguinte.

QUADRO 01 – Personagens do Sítio do Pica pau Amarelo

Personagens	Quem	Elementos
Dona Benta e Tia Nastácia	Duas pessoas adultas	Humanos
Narizinho e Pedrinho	Duas crianças	Humanos
Emília e Visconde de Sabugosa	Boneca e sabugo de milho	Maravilhoso e puro
Rabicó, Burro Falante.	Animais	Intermediários

No mundo encantado e ao mesmo tempo real do Sítio, Lobato faz a quebra entre o real e a imaginação através do pó de pirlimpimpim que transporta de um lugar para outro e o faz de conta que suprime as impossibilidades de acontecimentos. Logo, o elemento 'pó' é utilizado como elemento de transporte através do espaço temporal, o faz de conta é utilizado como o supressor de impossibilidades.

Cecília Meireles não se destacou como Lobato em relação às obras fantásticas, mas contribui muito com o processo de formação de leitor no exercício pedagógico. Voltou-se mais para a poesia, mas uma linguagem poética voltada ao universo da criança. A intimidade com a literatura infantil em Cecília é percebida através de suas composições, como se rebuscasse a melodia das cantigas de ninar, das cantigas de roda, parlendas e adivinhas, originárias do folclore. Tomando por exemplo o livro Ou Isto ou Aquilo, Cecília Meireles, faz uso dos mesmos recursos utilizados no folclore: aliterações e rimas, como se observa no poema seguinte:

QUADRO 02 – Poemas de Cecília

A Bailarina – texto 01	**As Meninas – texto 02**
Esta menina tão pequenina quer ser bailarina. Não conhece nem dó nem ré mas sabe ficar na ponta do pé. Não conhece nem mi nem fá mas inclina o corpo para cá e para lá. Não conhece nem lá nem si, mas fecha os olhos e sorri. Roda, roda, roda com os bracinhos no ar e não fica tonta nem sai do lugar. Põe no cabelo uma estrela e um véu e diz que caiu do céu. Esta menina tão pequenina quer ser bailarina. Mas depois esquece todas as danças, e também quer dormir como as outras crianças. (MEIRELES, 1993, p. 809)	Arabela abria a janela. Carolina Erguia a cortina. E Maria Olhava e sorria: "Bom dia!" Arabela foi sempre a mais bela. Carolina, a mais sábia menina. E Maria apenas sorria: "Bom dia!" Pensaremos em cada menina que vivia naquela janela; uma que se chamava Arabela, outra que se chamou Carolina. Mas a nossa profunda saudade é Maria, Maria, Maria, que dizia com voz de amizade: "Bom dia!" (Ibid., 1993, p. 813-814)

Na poesia "A Bailarina", Cecília utiliza com características de uma parlenda, poema que os estudiosos do folclore caracterizam pelo paralelismo, a presença forte de rima, o círculo semântico "ilógico" e a incidência de preconceitos e temas vulgar. "O prazer da estranheza, apoiado na conexão surpreendente, a ampliação das repetições estruturais, associa-se, junto ao consumidor infantil, ao prazer do jogo, também interativo, gratuito, simulador, buscando rearranjar o real dentro de um esquema [...]" (BORDINI, 1991, p. 13). Em "As Meninas" é possível perceber que Cecília também se utiliza da rima, do encantamento e das palavras, porém a poesia apresenta como uma vivência emocional agradável e de forma lúdica.

A poeticidade de Cecília Meireles na obra apresentada assim como as poesias mencionadas se caracteriza como elementos da psicologia infantil, com essas características, a poetisa soube tirar efeitos estéticos de alto poder sugestivo. Os temas poetizados em *Ou Isto ou Aquilo*, parte da fabulação, da idade inicial da criança e no processo de recriação subjetiva, a escritora apresenta o mundo da criança, o qual "não se afasta, em certo sentido, do próprio mundo dos poetas" (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 171). Sabe-se que os poemas de *Ou Isto ou Aquilo* servem para a criança, entretanto trazem ainda uma mensagem ao adulto, uma vez que são escritos numa linguagem plurilinear, comportando interpretações variadas.

Muitas foram às contribuições de Lobato e Cecília para a literatura brasileira, sobretudo, para o Modernismo. É com Lobato e posteriormente com Cecília que as crianças começam a conhecer verdadeiramente uma literatura sob os moldes nacionalistas, com elementos cotidianos, imaginários, mitológicos, lendários e próximos da realidade infantil. Se Monteiro Lobato (*A menina do nariz arrebitado*, 1920, *Reinações de Narizinho*, 1931, *Caçadas de Pedrinho*, 1933, *Emília no país da gramática*, 1934, *O Pica Pau Amarelo*, 1939) foi um gênio na produção literária infantil, Cecília Meireles (*Espectros*, 1919, *Viagem*, 1925, *Vaga Música*, 1942, *Giroflê, Giroflá*, 1956, *Ou Isto ou Aquilo*, 1965) cumpriu com maestria a sua função de escritora e poetisa, logo, Lobato e Cecília representam a singularidade na literatura infantil.

Considerações Finais

Cecília Meireles pode assim ser chamada de poetisa das crianças e se preocupou com a aprendizagem e a sensibilidade infantil. Através de seus poemas buscou expor os sonhos e as fantasias do mundo da criança, nos poemas direcionados aos pequenos percebe-se a

riqueza das rimas e da musicalidade. Em o Sítio do Pica Pau Amarelo - Lóbato recria um Brasil que resgata a sua nacionalidade, volta-se ao ambiente interiorano e recria a imaginação infantil: avó, crianças, boneca, pó de pirlimpimpim.

Espera-se que o presente artigo contribua com as discussões acerca da literatura infantil na formação da criança e no reconhecimento de grandes escritores brasileiros e como suas produções podem contribuir com a formação do leitor na contemporaneidade.

Referências

ANTÔNIO, Izabel Cristina Vieira. **A atuação da personagem Emília na obra de Monteiro Lobato**: **Memórias da Emília**. (Monografia de Especialização) Criciúma: Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC, 2005. Disponível em: <http://www.bib..unesc.net/biblioteca/sumario/000027DD.pdf>. Acesso em 22 jun. 2012.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. **Poesia e estilo de Cecília Meireles** (a pastora das nuvens). Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo, Duas Cidades: Editora 34, 2002.

BORDINI, Maria da Glória. **Poesia infantil**. 2ª ed. – São Paulo: Ática, 1991.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. **A literatura Infantil – Visão Histórica e Crítica**. 6ª ed. – São Paulo: Global, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo europeias ao Brasil contemporâneo**. 4ª ed. – São Paulo: Ática, 1991.

_____. **O conto de fadas**. 3ª ed. – São Paulo: Ática, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Volume 6. 6ª ed. – São Paulo: Global, 2003.

FRANTZ, Maria Helena Zancan. **O ensino da literatura nas séries iniciais**. 3ª ed. – Ijuí – RS: Editora UNIJUI, 2001.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6ª ed. 13ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2008.

LOBO, Yolanda. **Cecília Meireles**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2010.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

A IMAGINAÇÃO ENTRE BAUDELAIRE E KANT

Lucas Drumond Matosinhos
Georg Otte (Orientador)
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Para Charles Baudelaire a imaginação é a verdadeira *rainha das faculdades*, ou seja, trata-se uma espécie de "poder" originário capaz de fazer frente à cópia servil da natureza. Frente à representação desta última como modelo de beleza, o poeta declara sua preferência pelos "monstros da sua própria fantasia", diametralmente opostos à "trivialidade positiva". Através da imaginação, Baudelaire põe em causa não apenas a restrição da liberdade criativa implicada nesse procedimento artístico, mas também o próprio estatuto filosófico capaz de amparar um conhecimento objetivo da natureza. De forma análoga, Kant na primeira edição da *Crítica da Razão da Pura*, condiciona toda a possibilidade de conhecimento dos fenômenos à atividade indeterminada e transcendental da imaginação. Essa atividade ecoa na reflexão estética da *terceira crítica* traçando os contornos específicos que caracterizam os sentimentos do belo e do sublime. Assim, o objetivo deste trabalho é estabelecer um diálogo entre Baudelaire e Kant a respeito do tema da imaginação. Para tanto, será necessário uma análise comparativa entre trechos da primeira e da terceira crítica kantiana, além de cotejá-las com *Salão de 1859* de Baudelaire. Desde já podemos perceber que para os dois autores a *atividade* da imaginação se torna primordial não apenas do ponto de vista da reflexão estética, mas ainda para a própria produção de conhecimento e para o descobrimento do "novo".

Palavras-Chave: imaginação, entendimento, fenômeno, natureza.

No seu *Salão de 1859* Baudelaire define a imaginação como a *rainha das faculdades*, colocando-a, nesse contexto, em oposição direta à prática artística da cópia da natureza. Frente à representação desta última como modelo de beleza, o poeta declara sua preferência pelos "monstros da sua própria fantasia", diametralmente opostos à "trivialidade positiva". Através da imaginação, Baudelaire põe em causa não apenas a restrição da liberdade criativa implicada nesse procedimento artístico, como também o próprio estatuto filosófico capaz de amparar um conhecimento objetivo da natureza: "*Cependent il eût été très philosophique de demander aux douctrinaires en question, d'abord s'ils sont bien certain de l'existence de la nature éxterieure, ou (...) s'ils sont bien sûrs de connaître toute la nature, tout ce qui est contennu dans la nature*." (BAUDELAIRE, 2002, p. 620).

Ora, bem se percebe que Baudelaire opõe dois tipos de concepção estética em termos de passividade e atividade do espírito. Aos doutinários da cópia da natureza o poeta dirige a acusação de impotência e preguiça, características contrárias a idéia de criação: "*L'artiste, le vrais artiste, le vrais poète, ne doit peindre selon qu'il voit et qu'il sent. Il*

doit être réellement fidèle à sa propre nature" (2002, p. 620). Ou seja, à pura submissão às impressões exteriores, o artista deve contrapor a sua própria natureza: dar forma à matéria a partir de uma atividade espontânea que requer, mais do que o entendimento, a faculdade da imaginação em sua plena atividade. A entrada da imaginação no registro de uma atividade do espírito é menos óbvia do que parece uma vez que, tradicionalmente, esta faculdade é limitada à representação e à reprodução de imagens, tarefas não pouco importantes, mas sempre condicionadas *a posteriori* pela experiência sensível. Nesse caso, Baudelaire trata de elevar o poder da imaginação à sua máxima potência, dotando-a de uma espontaneidade que a transforma em uma faculdade *originária*, isto quer dizer que ela passa à base da própria possibilidade de experiência do mundo.

Para analisar potencialidade da imaginação baudelairiana, destacando os fundamentos filosóficos da sua teoria estética, começaremos por uma citação que, como se notará, está bem próxima dos termos desenvolvidos pela filosofia transcendental de Kant. Nesse caso podemos destacar, num primeiro momento, a relação entre as faculdades do conhecimento evocadas por Baudelaire na qual a imaginação aparece como uma espécie de *tonificante*:

> Mystérieuse faculté que cette reine des facultés! Elle touche à toutes les autres; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur rassemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours elle-même, et les hommes qu'elle n'agit pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'évangile. (BAUDELAIRE, 2002, p.620).

Esse também parece ser um dos papéis principais atribuído por Kant à imaginação na *Crítica da Faculdade do Juízo*, a saber, o de servir como *princípio vivificante* para o ânimo. Para compreendê-lo, é necessário seguir a distinção incial entre os juízos determinantes e reflexivos. No caso dos juízos determinantes, orientados para o conhecimento objetivo da natureza enquanto fenômeno, a imaginação encontraria-se a serviço do entendimento, faculdade dos conceitos. Aqui o entendimento é o legislador *a priori* da natureza, oferencendo as leis universais que permitem o seu conhecimento através da subsunção da multiplicidade de fenômenos a um princípio universalizante. À primeira vista, a imaginação não apresenta nenhuma liberdade e se limita à função condicionada de reproduzir as imagens e oferecer matéria para o conceito: "A faculdade de juízo determinante, sob leis universais dadas pelo entendimento, somente subsume; a lei é-lhe indicada *a priori*.". (KANT, 2010, p. 23).

Porém, o mesmo não se passa com o juízo reflexivo de gosto, o qual não dispõe de nenhuma lei determinada *a priori* para a apreensão do múltiplo da natureza. Na

indisponibilidade de um conceito capaz de enquadrar os fenômenos em forma de conhecimento, a imaginação *joga* com a faculdade dos conceitos e descobre uma *finalidade sem fim*: isto é, ela apreende e dá forma à matéria dos sentidos forçando, nesse mesmo movimento, o entendimento a forjar um conceito indeterminado que sirva exclusivamente à representação subjetiva do objeto. A conformidade entre as duas faculdades, que serve a fins subjetivos e formais, liga-se ao sentimento de prazer na medida em que o sujeito da reflexão estética é capaz de unificar a diversidade dos fenômenos de forma incondicionada. No caso do juízo estético sobre o belo, o jogo entre imaginação e entendimento resulta em uma causalidade interna, *sem fim*, que se destina "a manter, sem objetivo ulterior, o estado da própria representação e a ocupação das faculdades do conhecimento." (2010, p.68). Não por acaso Kant nota: "Nós demoramo-nos na contemplação do belo, porque esta contemplação fortalece e reproduz a si própria." (2010, p.68). Mais do que isso, a reflexão estética sobre o belo parece reproduzir um mundo feito à medida do seu próprio juiz, e quando isso acontece ele é capaz de experimentar a mesma euforia do *Homem-Deus* de Baudelaire sob os efeitos do haxixe, para quem todas as coisas do mundo têm o seu tamanho e fazem parte da sua propriedade:

> (…) ces musées qui regorgent de belles formes et de couleur enivrantes, - ces bibliothèques où sont accumulés les travaux de la Science et les rêves de la Muse, - ces instruments rassemblés qui parlent avec une seule voix, - ces femmes enchanteresses, plus charmant encore par la science de la parure et l'économie du regard, - toutes ces choses ont été créées *pour moi, pour moi, pour moi !* (BAUDELAIRE, 2006, p. 436-437).

Contudo, podemos perceber que a imaginação para Baudelaire se torna uma faculdade central não apenas sob o ponto de vista estético, mas ainda sob o ângulo do próprio conhecimento de forma geral. Sem ela, o poeta diagnostica uma espécie de "dureza" e "esterelidade" no ânimo, características ironicamente idenficadas com a doutrina protestante. Na falta da faculdade das imagens, as outras faculdades, sendo elas primárias ou secundárias, praticamente não existiriam, enquanto que sob a presença de uma "imaginação vigorosa", todas as deficiências do espírito se tornariam um mal de segunda ordem. E assim Baudelaire avança na argumentação atribuindo à imaginação, para além das funções reprodutivas, papéis cada vez mais dependentes da sua plena atividade que irão culminar, em última instância, na própria condição de possibilidade para a criação da novidade:

> Elle est l'analyse, elle est la synthèse ; et cependant des hommes habile dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela,

> et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il˝y a des personnes très sensibles qui en sont privées. C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Ella a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle a créé un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. (2002, p. 620-621).

Em primeiro lugar, vale destacar a capacidade de análise e síntese da imaginação evocada por Baudelaire. São estas atribuições que colocam a faculdade das imagens em uma posição determinante e fundadora do conhecimento. A esse respeito é possível deduzir, sob ponto de vista da filosofia transcedendal kantiana, uma reflexão esclarecedora. Na *Crítica da Razão da Pura*, o filósofo alemão condiciona a possibilidade do conhecimento dos fenômenos a três sínteses fundamentais, chamadas de *princípios a priori da possibilidade da experiência*. São elas: síntese da *apreensão* na intuição, da *reprodução* na imaginação e do *reconhecimento* no conceito. Num primeiro momento, se esboça o seguinte desenho da relação entre esses princípios: a primeira síntese diz respeito aos fundamentos da intuição pura que permitem a figuração do fenômeno em uma ordem interna (tempo) e externa (espaço); a segunda síntese supõe a reprodução, através da imaginação, dos fenômenos apreendidos como forma de ligação dos mesmos em uma representação contínua, portanto, apta à determinação do conhecimento; já a terceira, opera a reunião das representações em uma *consciência de si*, capaz de dar a forma final a um conhecimento sob as leis do pensamento e do conceito, isto é, a unidade na *apercepção originária*.

Entretanto, como lembra Olivier Chédin, a ordenação transcendental das três sínteses não é a mesma da sua primeira exposição empírica: "*Connaître, c'est donc toujours déjà reconnaître: appréhender, puis (simultanément) reproduire, c'est déjà concevoir*." (CHÉDIN, 1982, p. 28). Assim, Kant inverte a ordem entre as três sínteses especificando as suas relações. É nesse movimento que a imaginação surgirá como o "fundamento de possibilidade de todo conhecimento" (KANT, 2006, p.725). Nesse caso temos o seguinte esquema: a *apercepção originária* determina *a priori* a identidade de uma consciência de si relativamente às representações exteriores, o que permite a sua reunião em forma de conhecimento; mas a junção das representações em uma consciência única supõe uma síntese *a priori* da imaginação, capaz de unificar o diverso da intuição em uma imagem e ainda forjar uma afinidade entre os fenômenos evitando que a consciência se perca na diversidade desconexa apreendida pelos sentidos; isto que dizer, em último grau, que a síntese *a priori* operada pela imaginação se encontra diretamente vinculada à percepção

pura do espaço e do tempo. Com efeito, este procedimento da faculdade das imagens ligado de forma direta às percepções puras é justamente o que Kant define como *apreenssão*. (2006, p.712-713).

Desde já, podemos perceber que Kant acrescenta à imaginação um poder que ultrapassa a sua mera função reprodutiva. Com isso ela invade os domínios da apreensão pura operando uma síntese *a priori*. Isto significa que dentre as três sínteses fundamentais a para o conhecimento a faculdade das imagens age diretamente sobre duas, apreensão e reprodução, e ainda prepara o terreno para a terceira, *reconhecimento no conceito*, oferecendo a afinidade que torna possível a união das representações. Nesse ponto acredito que seja possível propor o seguinte raciocínio: se a imaginação em todo processo determinado de conhecimento trabalha para o entendimento, isso se dá apenas em sua fase reprodutiva na qual ela necesseriamente deve propor as representações conforme a legalidade do conceito. Mas antes, ou melhor, *por trás* dessa operação propriamente passiva, ela desenvolve a atividade *originária* de síntese sobre a intuição pura, atividade essa que é independente da legislação do entendimento. Nesse caso, de acordo a exposição argumentativa, especifica o filósofo:

> L'imagination est donc aussi une faculté de synthèse *a priori*, ce pour quoi nous lui donnons le nom d'imagination productive, et, en tant que, par rapport à tout le divers du phénomène, elle n'a d'autre but que l'unité nécessaire dans la synthèse de ce phénomène, elle peut être appelée la fonction transcendantale de l'imagination. Aussi est-il sans doute étrange, mais clair à partir de ce qui précède, que ce soit seulement par l'intermédiaire de cette fonction transcendantale de l'imagination que devient possible même l'affinité des phénomènes, avec elle l'association, et par celle-ci enfin la reproduction suivant des lois, par conséquent l'expérience elle-même, puisque sans elle jamais des concepts d'objets ne confluераient en une expérience. (2006, p. 730).

O poder de análise e síntese de imaginação é justamente o que permite a Baudelaire considerar esta faculdade como criadora do mundo e da novidade. Tal criativade é atribuída pelo poeta aos procedimentos analógicos e metafóricos operados por esta faculdade que, em um só golpe, é capaz também de instruir os homens sobre o sentido moral "da cor, do contorno, do perfume e do som". A partir dessas questões podemos compreender também que a criatividade da imaginação, a princípio, não se reduz a mera "fantasia". Pelo menos é isso que Baudelaire nos dá a entender através do exemplo da *natureza enquanto um dicionário*:

> Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nombreux et ordinaires du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots ; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase et un récite ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition

> dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissant à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception ; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. (BAUDELAIRE, 2002, p. 624-625).

Tal como "o hábito não faz o monge", o dicionário não é capaz por si só de criar a poesia ou a pintura. É preciso submetê-lo à atividade de associação e síntese da faculdade das imagens. Dito de outra maneira, é necessário subjugar o dicionário ao poder de uma *determinação indeterminante*, ou seja, lançar um olhar novo sobre os fenômenos da natureza disparando toda a série ilimitada de significados que sugerem as correspondências ou analogias. Diria Baudelaire: "*illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits*." (2002, p. 627). De acordo com Kant, "espírito, em sentido estético, significa o princípio vivificante do ânimo" (2010, p.159), princípio este que coloca em movimento as faculdades do conhecimento que se entretêm no jogo das representações. O que significa dizer, especialmente no caso da poesia, que a reflexão jamais se detém na determinação unívoca de um conhecimento, tal como acontece em juízo emitido através de conceitos. Antes, ela prossegue indefinidamente impulsionada pela imaginação no seu jogo analógico:

> Assim a águia de Júpiter com o relâmpago nas garras é um atributo poderoso do rei do céu, e o pavão da esplêndia rainha do céu. Eles não representam como *atributos lógicos* aquilo que se situa em nossos conceitos de sublimidade e majestade da criação, mas algo diverso que dá ensejo à imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins, que permitem pensar mais do que se pode expressar em um conceito determinado por palavras; e abre (ao ânimo) a perspectiva de um campo incalculável de representações afins. (KANT, 2010, p. 160-161).

As analogias operadas pela imaginação recriam o mundo e nesse movimento acabam por ultrapassar o campo próprio aos fenômenos, permitindo extrair da sua representação empírica ideias que não necessariamente se encontram na positividade da natureza. Talvez por esse motivo a faculdade das imagens seja capaz de instruir os homens sobre o "sentido moral da cor, do som", etc. A reorganização do dicionário pela poesia, faz deslizar as determinações de significados usuais das palavras aumentando de forma ilimitada o alcance dos signos linguísticos. Aliás, segundo Baudelaire, todo o segredo do seu ofício está na íntima relação estabelecida entre as potencialidades da imaginação e da analogia: "*Il y a bien longtemps que je dis que le poète est souverainement intelligent, qu'il est l'intelligence par excellence, – et que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprendre l'analogie universelle*" (1973, p. 336). Essa mesma associação entre poesia e inteligência também foi feita por Kant. Para o filósofo, a poesia ocupa uma posição privilegiada entre as demais artes porque ela favorece de forma

singular o jogo da imaginação. Mais do que ordenar um discurso, o poeta dota de espírito as palavras e representações através da faculdade das imagens que "procura competir com o jogo da razão no alcance de um máximo" (2010, p. 171). Quando esse jogo é bem sucedido, as representações oferecidas "dão muito mais a pensar" do que qualquer conceito ou objeto puro da natureza:

> Entre todas as artes a *poesia* (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que quer menos ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo fato de ela por em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e, portanto, eleva-se esteticamente à ideias. Ela fortalece o ânimo enquanto permite sentir sua faculdade livre, espontânea e independente da determinação da natureza, para contemplar e ajuizar a natureza como fenômeno segundo pontos de vista que ela não oferece por si na experiência nem ao sentido nem ao entendimento, e, portanto, para utilizá-la em vista, por assim dizer, como esquema do supra-sensível. (KANT, 2010, p. 171).

A inteligência do poeta está no uso que ele faz da imaginação. Esse uso não se contenta apenas em reproduzir a natureza, mas pelo contrário, busca recriá-la subjetivamente: "*Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer* ." (BAUDELAIRE, 2002, p.627) Ou ainda, conforme Kant, a imaginação "é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá. Nós entretemo-nos com ela sempre que a experiência pareça-nos demasiadamente trivial." (2010, p. 159). Por esse motivo Baudelaire opõe o artista "imaginativo" ao "positivista" que pretende representar os fenômenos de forma neutra, supondo a sua própria ausência do universo. Daí se percebe também que a imaginação para o poeta é *abertura de uma presença ativa e originária no mundo* e não o isolamento em relação ao mesmo que se costuma atribuir àquele que vive de fantasias ou ilusões.

Em todo caso, para Baudelaire mesmo os monstros da sua própria fantasia são preferíveis à trivialidade positiva. A pesar de que quase todos os exemplos utilizados pelo poeta para ilustrar o trabalho da imaginação partam dos fenômenos exteriores – sem prejuízo à independência da imaginação – ele ainda insiste na criação como uma forma de tradução dos sonhos. Daí a necessidade de uma execução rápida e eficaz por parte do artista, pois o mundo onírico escapa com muito mais facilidade do que a diversidade dos fenômenos que se possa apreender na vigília. Assim, por exemplo, um bom quadro deve ser "fiel e igual ao sonho que o engendrou" e o trabalho da pintura, através de diversas

criações superpostas, tem que se destinar a dotá-lo de realidade. (BAUDELAIRE, 2002, p. 626.). De mesma maneira, Constantin Guys é admirado por Baudelaire em função do seu olhar *infantil*, *mágico* e *embriagado*, diante do qual tudo é novidade; poderíamos mesmo dizer de um olhar que instaura o sonho em plena vigília, ou que é capaz de extrair a fantasmagoria da natureza, forçando o pintor a se "esgrimar contra seu pincel" à noite, "como se ele temesse que as imagens lhe fugissem" (2002, p. 693). Baudelaire troca a cópia da natureza pela dos sonhos ou da memória distorcida, colocando nesse procedimento uma das possibilidades de descobrimento e de criação do novo.

Para Kant, uma vez que a "imaginação é mais rica e mais fecunda de representações do que os sentidos, a ausência do objeto, quando se acrescenta a paixão, é mais estimulante para ela do que a sua presença" (2009, p. 78), ideia que se encaixa bem com a concepção de uma arte mnemônica ou onírica tal como proposta por Baudelaire. Contudo, podemos perceber facilmente que mesmo as representações dos sonhos, por mais desordenadas que sejam, guardam uma relação intrínseca com os fenômenos apreendidos no mundo exterior. A imaginação jamais substitui ou prescinde da sensibilidade para formar suas representações e apenas nesse sentido específico Kant não a considera como uma faculdade *criadora*. Mas o filósofo reconhece toda a sua potência para criar ficções ou ilusões. Potência forte ao ponto de condenar à loucura àquele cede aos comandos de uma faculdade das imagens desregrada. Tal como Baudelaire guarda suas reservas contra as "culposas orgias da imaginação" estimuladas pelo ópio e pelo haxixe, Kant se preocupa com uma faculdade das imagens delirante.

Reserva por reserva, a imaginação transbordante sob o efeito dos alucinógenos ainda é capaz de revelar ao poeta o gosto pelo infinito, de abrir a possibilidade de uma vida radicalmente diferente "das pesadas trevas da existência comum e cotidiana" (BAUDELAIRE, 2006, p. 401.); assim como a "ilusão dos desejos" – isto é, um desejo ligado a uma representação da imaginação – é considerada pelo filósofo, senão a causa da efetividade dos objetos das representações, no mínimo um estado saudável e propício à criação que se encontra na natureza humana. Disso se segue que a imaginação se sinta mais estimulada diante da ausência de um objeto do que da sua presença e que, mesmo sob o risco constante de gerar as ilusões, ela é fundamental para o surgimento de algo novo:

> Ao que parece se nós não nos determinássemos a aplicar as nossas faculdades antes de nos termos certificado da suficiência da nossa capacidade para a produção de um objeto, essa aplicação permaneceria em grande parte sem utilização. É que geralmente só ficamos conhecendo as nossas faculdades pelo fato de as experimentarmos. Essa ilusão

> dos desejos vazios é por isso somente consequência de uma disposição benfazeja na nossa natureza. (KANT, 2010, p. 22).

Referências

BAUDELAIRE, Charles. ***Correspondance***. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Le peintre de la vie moderne*. In: **_____. *Oeuvres complètes*.** Paris: Gallimard, 2002.

_____. *Les paradis artificiels*. In: **_____. *Oeuvres complètes*.** Paris: Gallimard, 2006.

_____. *Salon de 1859*. In: **_____. *Oeuvres complètes*.** Paris: Gallimard, 2002.

CHÉDIN, Olivier. ***Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation***. Paris: Vrin, 1989.

KANT, Immanuel. **Antropologia de um ponto de vista pragmático.** Trad. Célia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **Critica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. ***Critique de la raison pure***. Trad. Alexandre J. L. Delamarre e François Marty. Paris: Gallimard, 2006.

ALICE NO DIVÃ – UMA ABORDAGEM PSICANALÍTICA SÓBRE O DESENVOLVIMENTO PSICOSSEXUAL EM ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Paulo Henrique Calixto Moreira
Instituto Federal do Ceará – Campus Tianguá

Resumo: Neste trabalho, faz-se uma análise acerca do desenvolvimento da protagonista do livro *Alice no País das Maravilhas*, escrito por Lewis Carroll. Sob a ótica da psicanálise de Sigmund Freud (1920) com suas teorias do desenvolvimento psicossexual e da interpretação dos sonhos; e de Jacques Lacan (1982) com sua teoria do estágio do espelho, a análise leva em consideração o papel da construção narrativa na evolução psicológica da protagonista, com um foco nos meandros de seu desenvolvimento sexual. O objetivo desta análise é questionar as intenções latentes que permeiam a obra, focando-se na personagem Alice, lidando com o País das Maravilhas como um meio de amadurecimento da criança para a fase adulta. Com este objetivo, fez-se uma pesquisa qualitativa, com abordagem descritiva, que consistiu em um aprofundamento psicanalítico na leitura da protagonista da obra e como o desenvolvimento físico de Alice pode ser observado sob uma égide sexual, através de suas interações com o mundo criado por Carroll. Com esta abordagem, encontramos que, fundamentado pelos preceitos psicanalíticos, o País das Maravilhas apresentado por Carroll constitui um guia eficaz que estabelece a ponte necessária a qual Alice deve atravessar em seu caminho à maioridade física e psicológica. Sob esse olhar, portanto, o mundo fantasioso da obra e os seus habitantes tornam-se, indubitavelmente, explícitos com relação ao conteúdo sexual latente que se delineia nas relações tecidas com a protagonista.

Palavras-Chave: Psicanálise, Alice no País das Maravilhas, Desenvolvimento Psicossexual.

Considerações Iniciais

Ao longo do tempo, teóricos questionaram o valor e o propósito da literatura infantil de fantasia, cogitando diversas teorias a esse respeito. Segundo Aguiar:

> A ascenção da burguesia, na sociedade europeia durante o Século XIII, o crescimento da sua capacidade econômica e consequente conquista de mais poder politico resultaram numa nova ordem social e cultural (...). Logo, passou-se a investir na educação como uma forma de prepará-lo [o infante] para a vida adulta. (...) Nesse contexto, a literatura infantil surgiu e serviu à porposta burguesa de formar mentalidades, de impor sua ideologia (AGUIAR, 2001, p. 23).

No entanto, os leitores e críticos já reconhecem que, através da criação de um mundo destoante do nosso, a fantasia oferece ao leitor a oportunidade de experimentar a vida de um modo não passível de ser encontrado além das páginas dos livros. De acordo com Coelho:

> A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor; é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização (COELHO, 2000, p. 27).

Nesse mundo fantástico, livre das estruturas físicas e morais que governam o mundo humano, uma vez que cada universo ficcional detém uma estrutura moral própria, o leitor pode explorar a natureza humana ou questionar a sociedade, recriando os próprios sistemas da vida. Este mundo de fantasia torna-se um espaço no qual o leitor explora, com segurança, a experiência inconsciente da existência, seus funcionamentos psicológicos e as tensões que regem a hierarquia social.

As aventuras e desventuras de Alice no País das Maravilhas (1865) de Lewis Carroll oferecem a liberdade de uma experiência no mundo da fantasia. Mais do que isso, elaboram em si mesmas a história de uma criança que deve amadurecer na hierarquia social imposta a ela, mesmo que em uma realidade alternativa, em um país das maravilhas. Alice não pertence a um universo diferente, mas é moldada a partir de nossa própria realidade. Ela amadurece através do contato direto com a fantasia, dentro do plano alternativo no qual é enquadrada.

É importante perceber, todavia, que tal desenvolvimento através da fantasia elaborada por Carroll traz consigo camadas passíveis de mais aprofundada análise. Partindo do pressuposto que a narrativa de Alice se passa dentro do mundo dos sonhos da protagonista, deve-se questionar até que ponto a construção da personagem se faz em um âmbito compreensível enquanto crescimento não apenas psicológico, mas físico, sexualizado. Lado a lado, ambos os conceitos podem gerar uma abordagem psicanalítica do processo, criando um entendimento mais sutil do que o País das Maravilhas pode vir a representar.

A teoria psicanalítica é um ramo da crítica literária, tendo sido construída a partir dos princípios da psicanálise desenvolvidos por Sigmund Freud (1856-1939). Essa escola sustenta que é alcançada melhor compreensão e interpretação da literatura ao serem aplicados os métodos da psicanálise, tanto para personagens literários como para seus autores, o que pode ocorrer ao mesmo tempo. Esse resultado geralmente é obtido ao se tratar a obra como um sonho e ao interpretar o conteúdo com o propósito de encontrar o significado oculto, tal feito conseguido através de uma análise detalhada da linguagem e simbolismo presentes.

Na tentativa de realizar a abordagem acima referida, utilizam-se aqui duas teorias da psicanálise que serão úteis para desvendar os meandros do crescimento psicossexual de Alice em sua jornada e contato direto com elementos narrativos que sugerem as fases do desenvolvimento da criança em direção à fase adulta: as teorias do desenvolvimento

psicossexual e da interpretação dos sonhos de Sigmund Freud (1920) e a teoria do estágio do espelho de Jacques Lacan (1982).

O desenvolvimento do Ego e o Simbolismo Sexual Por Freud

A obra de Lewis Carroll parece ter sido produzida para ser psicanalisada. É fácil tratá-la como um sonho uma vez que ela, efetivamente, narra uma experiência de sonho. Um dos principais conceitos da teoria de Freud a se aplicar nessa análise é de que as pessoas têm em suas mentes uma divisão mental inconsciente chamada Id. Nela estão guardadas as experiências e emoções dolorosas reprimidas e uma gama de impulsos que constituem fonte de ansiedade, por serem socialmente ou eticamente inaceitáveis para o indivíduo.

Desde que Freud começou a publicar suas teorias, vários pesquisadores ligados à área, como Goldschmidt, Schilder e Skinner, as têm aplicado à obra Carrolliana. Os primeiros psicanalistas tiveram seu trabalho focado no simbolismo sexual no romance que, segundo a teoria Freudiana, ajudaria a desvendar, e revelar, a própria sexualidade reprimida de Lewis Carroll. Goldschmidt interpreta a complicação encontrada por Alice com relação às portas no segundo capítulo da obra como um "simbolismo de fechadura e chave representando coito" (p. 280, 1933); para ele, a sexualidade reprimida do autor do livro se faz representada em imagens vívidas como a "penetração" de Alice no buraco do Coelho Branco ou a violência desmedida dos personagens para com a protagonista.

Para Schilder, a relação de Carroll com o universo de fantasia serve ao propósito de externar seu desejo inconsciente não apenas por um "objeto amado" (p. 291, 1938), nesse caso, Alice, mas por se tornar aquilo que ele tanto deseja. Ao levar o autor, e sua relação com Alice Liddell, em consideração para a construção da obra, somos levados a crer que, genuinamente, há influência direta da criança na confecção de uma imagem idealizada por Carroll.

No entanto, a leitura psicanalisada da obra, aqui realizada, oferece interpretações que tentam distanciar-se do autor, e das "acusações psicanalíticas" a ele realizadas, e focar-se na construção da protagonista em si. Ao fornecer obstáculos dentro do País das Maravilhas, talvez a verdadeira intenção de Carroll fosse fomentar o caminho do desenvolvimento do Id em Ego e Superego de Alice. Para Freud, o Ego é a consciência regida pelos princípios da realidade; o Superego, uma consciência repressora dos desejos inadequados inconscientes. A literatura de fantasia seria nesse caso, portanto, a porta

inconsciente para a construção do real. Em outras palavras, a protagonistá se define, e se autoafirma, através de suas interações dentro da narrativa de fantasia, possivelmente da maneira que o autor viesse a desejar que a Alice real o fizesse.

Alice inicia sua jornada ainda criança. Isso é explicitado no momento em que declara que os livros dos adultos eram "sem desenhos nem diálogos" (CARROLL, p. 13, 2009). Inteiramente regida pelo Id, persegue o Coelho Branco, símbolo explícito de feminilidade e fertilidade, e cai em um buraco que a leva a encontrar seu maior objeto de desejo dentro da obra, "o jardim mais encantador que já se viu" (Ibid, p. 18, 2009). É importante notar que, enquanto criança, Alice não faz distinção entre seus desejos, apenas perseguindo-os sem importar-se com sua própria integridade física.

Ao usar da fantasia, Carroll faz a ponte entre o real e o imaginário, visando mostrar que o momento chave em que sua protagonista tenta entrar no jardim, no instante em que ela descobre seu "objetivo máximo", há o início de seu crescimento psicológico ao mesmo tempo em que o seu crescimento físico. A evidência é óbvia: Alice bebe uma poção mágica e diminui de tamanho; come um bolinho e cresce além do planejado. A representação da fase oral elaborada por Freud, aliada à impulsividade da protagonista regida pelo Id, constroem a figura da criança Alice em seu início de desenvolvimento físico. Seu processo de crescimento lhe é anômalo a ponto de tornar-se esquisito aos próprios sentidos da pobre garota.

Essa confusão física gera, também, confusão psicológica. Alice, agora, passa a questionar sua própria identidade, uma vez que já não é mais criança, mas ainda desconhece o que está a se tornar dentro do estranho mundo novo ao qual foi restringida. Pensa não ser de valia alguma "ser duas pessoas!" (Ibid, p. 21, 2009), pois lhe é suficientemente complexo conseguir ser uma apenas. Para entrar no jardim, portanto, ela é obrigada a evoluir seus níveis conscientes e inconscientes, dialogar consigo mesma dentro do ambiente do sonho e aprender a dominar o novo sistema que está diante dela, renascendo para uma nova realidade. A figura do renascimento é simbolizada pelas lágrimas vertidas enquanto gigante, formando um lago de "água salgada" (Ibid, p. 28, 2009) no segundo capítulo. A água, símbolo da dinâmica da vida, leva a Alice criança ao encontro da Lagarta, outro símbolo ávido da transformação e metamorfose, e, dentro da obra, representativa do adulto sábio, no capítulo Conselho de uma Lagarta, a ser explorado no próximo tópico.

Alice e o Espelho de Lacan

O Estágio do Espelho de Lacan esclarece que a criança, em um momento inicial, não possui total conhecimento do próprio corpo enquanto um todo, mas como pedaços de si. Ela passa a compreender-se através da relação com o Outro, espelhando-se na imagem daqueles que a cercam. É nesse "espelho" que a criança irá antecipar a totalidade de seu corpo. Para Coats, é "dentro da linguagem e das imagens de uma cultura específica que o sujeito deve tanto encontrar como construir a si mesmo."16 (p. 4, 2004), o que nos remete à ideia do País das Maravilhas e seus habitantes como elementos modeladores de Alice.

No entanto, o espelho de Alice é a própria Alice, uma vez que o País das Maravilhas é parte inconsciente dela, representado pelo símbolo do sonho. Sendo assim, dentro da narrativa, os personagens ali apresentados são, genuinamente, fragmentos da Alice real, com os quais ela deve negociar sua situação e evoluir através da relação de diálogo e observação.

Alice, ao adentrar o sonho do País das Maravilhas, perde a noção do "Eu" e passa a enfrentar o dilema de redescobrir quem é, pois "essa curiosa criança gostava muito de fingir ser duas pessoas." (CARROLL, 2009, p. 21,); questionamento esse causado, primariamente, pelas mudanças físicas mencionadas no tópico anterior. Ao sofrer os estranhos processos de crescimento, Alice tenta solucionar sua situação espelhando-se nas crianças que faziam parte do seu mundo real, mesmo não chegando a uma conclusão agradável:

> 'Afinal de contas, quem sou eu? Ah, este é o grande enigma!' (...) 'Ada com certeza não sou', disse, 'porque o cabelo dela tem cachos bem longos, e o meu não tem cacho nenhum; é claro que não posso ser Mabel, pois sei todo tipo de coisas e ela, oh! Sabe tão pouquinho! Além disso, ela é ela, e eu sou eu, (...) se sou Mabel, vou ficar aqui! Não vai adiantar nada eles encostarem suas cabeças no chão e pedirem 'Volte para cá, querida!' Vou simplesmente olhar pra cima e dizer 'Então quem sou eu? Primeiro me digam; aí, se eu gostar de ser essa pessoa, eu subo; se não, fico aqui embaixo até ser alguma outra pessoa' (CARROLL, 2009, p. 26-27).

A completa confusão e falta de referencial de Alice são perfeitamente explicáveis pela ausência no mundo do sonho de qualquer elemento que possa funcionar como um espelho para a mesma. Não existe no País das Maravilhas o Outro que possa servir de base para Alice reconhecer a si mesma.

[16] It is therefore within the language and images of a specific culture that the subject must both find and create himself.

O simples questionamento "Quem é você?" (Ibid, p. 55, 2009) da Lagarta à protagonista desencadeia o momento de evolução do Ego e, por conseguinte, do Superego de Alice. Ao ser confrontada acerca da sua identidade, desenrola-se o seguinte diálogo:

> "'Eu... mal sei, neste exato momento... pelo menos eu sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.'
> 'Que quer dizer com isso?' esbravejou a Lagarta. 'Explique-se!'
> 'Receio não poder me explicar', respondeu Alice, 'porque não sou eu mesma, entende?'"(Ibid, 2009, p. 55).

O papel da Lagarta dentro da obra é aconselhar Alice em sua busca pela própria identidade. O cogumelo é o símbolo, desenhado dentro da obra por Carroll, para esse fim. Ao entender que um dos lados do cogumelo "a fará crescer, e o outro a fará diminuir." (Ibid, p. 61, 2009), Alice está, na verdade, aprendendo a lidar com as mudanças que o seu próprio corpo fora do sonho está sofrendo. Ao dominar a "arte" de mordiscar pedaços do cogumelo do crescimento em seu favor, ela começa a amadurecer para a adolescência. Seus impulsos regidos pelo Id começam a ser dominados pelo seu Superego que vai regular o que é realmente necessário para que alcance o seu "próximo passo" (Ibid, p. 65, 2009), que é adentrar o bonito jardim.

É importante compreender que, ao dominar o conhecimento das alterações de seu Eu físico, Alice agora é capaz de estabelecer-se dentro da narrativa e interagir proativamente com os habitantes do País das Maravilhas, buscando o seu espelho ali. Suas interações se dão, inicialmente, com receio, uma vez que os códigos do Outro ainda precisam ser emulados pela Alice em crescimento. Isso fica evidente durante o encontro com o Gato de Cheshire, criatura que "parecia amigável, ainda assim tinha garras muito longas e um número enorme de dentes" (Ibid, p. 76, 2009).

Através do contato com o Gato é que Alice consegue um espelho adequado para seu Eu psicológico. Na construção do diálogo a seguir, ela é batizada louca dentro do País das Maravilhas que, de acordo com o Gato, é inteiramente composto por loucos:

> " 'Mas não quero me meter com gente louca', Alice observou.
> 'Oh! É inevitável', disse o Gato; 'somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca.'
> 'Como sabe que sou louca' perguntou Alice.
> 'Só pode ser', respondeu o Gato, 'ou não teria vindo parar aqui.'"

Para Coats, "A criança parece gerenciar seu senso de falta através de uma busca ativa por uma posição de sujeito na ordem Simbólica, onde ela pode assumir e perseguir o seu

próprio desejo."17 (p. 80, 2004). Alice, então, assume por completo sua posição de sujeito ao compreender que é "louca" tanto quanto os demais habitantes do mundo do sonho em que passava a se espelhar; foi o seu desejo de adentrar o belo jardim que fomentou a sua busca por si mesma, trazendo consigo amadurecimento, tanto físico quanto psicológico.

Alice Criança e Alice Adolescente

Após vivenciar essas diversas experiências que desafiaram a lógica da criança em desenvolvimento, Alice retorna ao ponto de partida, mas não mais a mesma. Plena de um novo conhecimento de si, física e psicologicamente, ela consegue finalmente adentrar o "jardim encantador, entre as fontes de água fresca." (Ibid, p. 91, 2009) que tanto lutou para conquistar. Ela já não era mais regida por seus desejos primários; seu Id, explicitamente controlado por seu Superego, gerou o conhecimento necessário para suplantar os obstáculos da porta e da chave. O prêmio é, enfim, o alcançar de sua adolescência, magistralmente representado pelo simbolismo da inocência infantil das rosas brancas sendo manchada pela tinta vermelha da adolescência: A menarca de Alice sendo, portanto, entendida como a iniciação desta nova etapa de vida e, simbolicamente, como um novo estágio do crescimento sexual da protagonista.

Frye escreve que "Alice não poderia ter construído o seu País das Maravilhas se ela não houvesse sequer atingido a menarca, muito menos vir a se tornar adulta."18 (p. 172, 2008, tradução própria). A magnitude do simbolismo dessa transição é crucial para o desfecho da obra. Alice, agora adolescente, é tratada como igual pela Duquesa, convidada da Rainha de Copas, testemunha durante a acusação de roubo das tortas; emancipada através de seus atos, ela torna-se, ativamente, parte da sociedade.

O País das Maravilhas serviu o seu propósito enquanto rito de passagem da Alice criança para a Alice adolescente. Uma vez que o percurso tenha sido completo, a própria reconhece que está já acima daquele mundo e que todos naquele jardim conquistado não eram nada mais que "um baralho" (CARROLL, p. 145, 2009) sem importância.

Ao renascer e amadurecer no País das Maravilhas, Alice finalmente desperta de seu sonho, já não mais a mesma. Isso pode ser comprovado pela maneira com a qual sua irmã

[17] The child subject seems to manage her sense of lack through an active pursuit of a subject position in the Symbolic order where she can assume and pursue her own desire.
[18] (…) one feels that Alice could hardly have held her Wonderland together if she had even reached the menarche, much less become an adult.

reage ao vê-la despertar e ouvir o relato das experiências que a protagonista vivenciou ao longo da narrativa:

> "Por fim, imaginou como seria essa mesma irmazinha quando, no futuro, fosse uma mulher adulta; e como conservaria, em seus anos maduros, o coração simples e amoroso de sua infância; e como iria reunir outras criancinhas à sua volta e tornar os olhos delas brilhantes e impacientes com muitas histórias estranhas, talvez até com o sonho do País das Maravilhas de tanto tempo atrás;" (Ibid, 2009, p. 149).

Assim, conclui-se essa etapa de estudo da obra enquanto material passível de ser psicanalisado. É importante notar que há aspectos diversos dentro da obra que poderiam ser analisados para compor um quadro ainda mais amplo do processo de amadurecimento psicossexual de Alice dentro do mundo dos sonhos narrado por Lewis Carroll, mas que devido ao curto espaço, fez-se necessário aparar as arestas para compor o artigo aqui apresentado. Para os que possuem interesse na área, seria de grande importância percorrer os estudos psicanaliticos em direção à continuação direta Através do Espelho, uma vez que nela é possível encontrar evidências de novos desenvolvimentos psicossexuais de Alice, agora a adentrar a fase adulta de sua vida.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de. **Era uma vez ... na escola**: formando educadores para formar leitores. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice encontrou lá**. Rio de Janeiro. Editora Zahar. 2009.

COATS, Karen. **Looking Glasses and Neverlands**: Lacan, Desire, and Subjectivity in Children's Literature [Kindle Edition]. University of Iowa. 2004.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo. Moderna Editora. 2000.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade**. Rio de Janeiro. Editora Imago. 1926.

FRYE, Northrop. **Words With Power: Being a Second Study of 'The Bible and Literature'** (Collected Works of Northrop Frye). University of Toronto Press. 2008.

GARDNER, Martin. **The Annotated Alice**: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass. New York, Random House. 1998.

GOLDSCHMIDT, A. M. E. **Alice in Wonderland' Psychoanalyzed**. The New Oxford Outlook. 1933.

SCHILDER, Paul. **Psychoanalytic Remarks on Alice in Wonderland and Lewis Carroll**. 1938. Aspects of Alice. ed Robert Phillips. New York. The Vanguard Press Inc. 1971.

A MALANDRAGEM COMO CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA: LOS PASTORES DE LA NOCHE[19], DE JORGE AMADO

Lucimeire Viana Nunes
Maria Dolores Adsuar
Universidade de Murcia-Espanha

Resumo: A figura emblemática do malandro, ao longo do tempo, foi se emoldurando ao processo histórico-cultural brasileiro. Mantém-se resistente ao sistema social, na tentativa de desconstruir ou recriar o mundo hierarquizado e autoritário. Vários são os elementos que nos fornecem subsídios para entender os mecanismos que fazem com que o malandro e a malandragem estejam arraigados na formação da identidade nacional. Na ficção, podemos tomar como exemplo elucidativo as personagens do romance *Los pastores de la noche*, de Jorge Amado.

Palavras-Chave: Malandragem, Identidade, Resistência.

É possível delinear o perfil cultural do país, tendo como expoente a figura do malandro, a partir da apreciação e interpretação das teorias fundamentadas sobre a formação da identidade brasileira. A este propósito, é de grande valia os estudos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque e Roberto Da Matta. Personagens que servem de modelo para a construção de uma identidade nacional, ou que representam, de uma maneira ou outra, o povo brasileiro, sempre foram fontes motivadoras de estudos e pesquisas por parte da historiografia literária, ao longo de décadas. O caráter que tem despertado interesse da crítica contemporânea, mas pouco explorado até então, é o malandro, ainda mais se visto à luz de um fenômeno intrinsecamente arraigado à cultura local: a carnavalização.

Ao longo do tempo, seu perfil foi assumindo outros contornos sem, no entanto, perder a essência. O malandro, tanto na ficção quanto na vida real, se consolida no imaginário popular. A herança cultural, as atitudes, o autoritarismo que dá vazão à hierarquia desordenada, o *jeitinho brasileiro*, a música, a literatura (como no caso o romance *Los pastores de la noche*, de Jorge Amado) são elementos que nos fornecem subsídios para entender os mecanismos que fazem com que o malandro e a malandragem estejam arraigados na formação da identidade nacional.

Para conhecer a malandragem como registro e identificação do homem brasileiro, tomando como ponto de partida a época colonial do século XVI e tendo como ápice os anos 30 - a este último período é dado à historiografia literária a definição de modernista -

[19] AMADO, Jorge. *Los Pastores de la Noche.* Traducción de Basilio Osada. Barcelona: Luis de Caralt, 1970.O livro apresentado neste estudo está em edição espanhola.

é necessário, antes, traçar um panorama sociocultural desse povo. No entanto, temos a consciência de que o assunto, aqui, não se esgota nem cria um juízo de valor único.

A confluência das três culturas - índios, negros e portugueses - nos leva a uma possível explicação para esse conjunto de habilidades e artimanhas que se convém definir como malandragem.

A herança dos antepassados contribui sobremaneira para a construção dessa identidade. Existe uma relação ambivalente que, talvez, seja possível explicar através da convivência diária, somente percebida na intimidade. Ao mesmo tempo em que não há uma obediência geral às leis estabelecidas - o que favorece uma maior tolerância – observa-se, por outro lado, a comodidade de enfrentar situações aparentemente sem soluções, usando por vezes o bom humor.

A construção de uma maneira de ser e de pensar do povo brasileiro passa por uma visão baseada em pressupostos, sem a afirmação de um modo acabado de identidade. Não há, portanto, uma homogeneização de sentimentos e valores quando se trata de uma cultura baseada na diversidade. A sociedade brasileira vive em um sistema onde o valor fundamental é relacionar, mesclar, juntar, confundir e conciliar. Não funcionaria de forma diferente não fossem as relações muito próximas de afeto institucionalizado. Para o antropólogo Roberto DaMatta, mesmo fazendo parte de uma sociedade hierárquica, o povo brasileiro busca reduzir as disparidades decorrentes de sua estrutura econômica e política, criando saídas ou alternativas em nome da amizade. Mais importante que obedecer às instituções é manter o subjetivismo e a fidelidade às pessoas que o cercam, como forma de superar todos os obstáculos entre ele e as leis. Mas tal situação não vale para os inimigos, principalmente os de classe subalterna, porque, como ele defende, *"*Aos inimigos a lei, aos amigos, tudo!" (DAMATTA, 1993, p.217).

Existem, de fato, várias teorias fundamentadas em torno das diversas identidades do sujeito. Todas, indubitavelmente, estão relacionadas aos fatores histórico-sociais, que são interpretações mais que realidades, defende Helecion Ribeiro em seu artigo *A Identidade do Brasileiro*. (RIBEIRO, 1994, p.3).

Em países como Estados Unidos e Europa, governos populistas e ditaduras contribuíram, sobremaneira, para que haja uma aproximação maior do povo que, por manter sentimentos patriotas, passa a integrar-se em projetos consistentes. Segundo ele, no Brasil ainda sobrevive uma herança histórica de dependência, consequência da servidão durante os tempos remotos da era colonial. Talvez por isso exista uma luta diária, inclusive inconsciente, por manter uma emancipação em nível cultural. Essa situação de isolamento

intensifica, de fato, as desigualdades sociais existentes. Para Ribeiro, o poder do governo veta, de certa forma, a ascensão social, o que desencadeia um grande número de marginalizados e excluídos.

Sob essa perpectiva, não é exagero pensar na figura do malandro transitando por diversas categorias culturais que, direta ou indiretamente, mantém uma relação intríseca com o processo histórico brasileiro. Movimentos artísticos e culturais manifestam seu interesse em exaltar - ou mesmo criticar - o malandro. É, particularmente, por meio da música (o samba, por excelência) e da literatura que ele irá criar alternativas para viver em um sistema social opressor e austero.

A propósito, um grande número de romances brasileiros serve de referência para mostrar as várias facetas de uma personagem que mantém um traço similar ao pícaro espanhol, ainda que adaptado ao clima dos trópicos. Quanto à literatura, há uma tendência a compará-la com a picaresca espanhola, por ambas apresentarem características ligadas à malícia e à esperteza, como atitudes de sobrevivência. (GONZALEZ,1994,p. 177)

Entretanto, mesmo com alguns traços similares, há no anti-herói brasileiro um comportamento peculiar, que o faz ser distinto do modelo estrangeiro. Analisar os aspectos pertinentes a seu caráter é, sem dúvida, reafirmar sua identidade motivada por interesses ideológicos próprios da cultura do povo. Toda a vasta produção artística e os aspectos que compõem a construção dessa identidade (o futebol, o carnaval, o *jeitinho*, entre outros) são elementos dinâmicos dentro do imaginário coletivo.

Na literatura brasileira, por sua vez, predominam elementos pertinentes, como o humor, a irreverência e a vagabundagem, mas que dialogam com sérias situações de extremismo social, que ainda galgam na herança escravagista colonial. Esses aspectos geram uma inquietude sem igual, em torno da inversão de valores que a ficção - pela veia de um autor engajado - propõe, o que favorece uma interpretação crítica por parte de um narrador também engajado.

Nos romances de Jorge Amado, suas personagens convivem com os mais diferentes elementos que compõem o universo da malandragem. Entre eles se sobressaem os marinheiros apaixonados, as prostitutas, as *mães-de-santo*, os boêmios, os jogadores e contraventores do jogo do bicho e os charlatães de toda a espécie. Esses tipos expressam comportamentos ambíguos individuais, que desencadeiam na interpretação de um mundo carnavalizado, que se esconde por trás de uma máscara.

O autor divide o romance *Los pastores de la noche* em três partes distintas, mantendo as mesmas personagens principais, que vão se juntando a outras, incorporando-se às

circunstâncias de cada novo episódio, todas ambientadas na cidade de Salvador, Bahia. Todos os malandros desse enredo carnavalizado possuem, em sua essência, um perfil de caráter bastante peculiar. Já na primeira parte da trama, surge cabo Martim, um malandro típico, que resolve experimentar a vida do lar; Curió, muito sentimental, sofre por se apaixonar pela mulher deste seu amigo, mesmo que a amizade entre eles prevaleça; Pé-de-Vento é outro malandro, cuja ocupação é ser caçador de insetos para um laboratório de análise; e Cravo na Lapela é o sujeito que não aceita qualquer tipo de trabalho que seja difícil e laborioso. Na segunda parte, a mais voltada para o culto do misticismo, Negro Massu tenta, a todo custo, buscar um padrinho para seu suposto filho, e acaba escolhendo uma entidade do candomblé. Jesuíno Galo Doido, malandro mais experiente e sábio, tem um desfecho trágico, quando morre em conflito com a polícia, na terceira parte da história, que culmina na invasão do *Morro do Mata Gato*. O carácter das personagens vai sendo delineado aos poucos. No entanto, já desde o início da história percebemos a inclinação por inverterem os valores sociais tidos como convencionais.

Já a terceira parte da trama, a mais carnavalizada de todas, se destaca pela culminância de todas as personagens malandras, em um espaço sob medida para elas: o *Morro de Mata Gato*, um grande terreno despovoado.

Pouco a pouco as personagens principais vão construindo seus casebres, apossando-se do terreno e, com isso, tirando proveito da situação de viverem de graça, sem pagarem nenhum imposto. Há extremos que se enredam nessa complicada questão. De um lado a polícia, que tem como chefe o honesto doutor Albuquerque, que com esforço tenta expulsar os vagabundos da área e acabar de uma vez com o vício dos jogos de baralho (inclusive, persegue cabo Martim e seus companheiros); de outro lado, está o governo, que conta com o apoio de políticos inescrupulosos, além da participação da imprensa sensacionalista. Depois de seguidas batalhas, mesmo contando com a efetiva resistência do doutor Albuquerque, o governador decreta oficialmente a permanência dos desocupados, que antes viviam em condições miseráveis.

Na parte *La Invasión del Morro de Mata Gato o Los Amigos del Pueblo*, vários temas se desenlaçam no enredo, em torno de questões sociais relevantes: a reforma agrária, vista com descaso por parte do governo; problemas alarmantes, como aliciamento de menores - como é o caso de Dona Fulô, que adota crianças de rua em troca de explorá-las - , além da corrupção nos órgãos públicos. Todos esses elementos presentes são motivos geradores de discussões mais amplas, se tomadas sob o enfoque estritamente social. No entanto, enxergamos, dentro do ambiente narrativo a que se propõe o estudo aqui, os

efeitos que essa temática suscita, tendo à frente o caráter da malandragem, presente nas personagens, desde a primeira parte do romance. A carnavalização é outra abordagem levada em consideração, haja vista os festejos em prol da invasão do *Morro do Mata Gato*.

Todas as personagens envolvidas na invasão fazem parte de uma espécie de mascaramento coletivo. É nítida a sensação de falso bem-estar, uma vez que compactuam com as trapaças do governo. A polícia cumpre seu papel, mas se mostra ineficaz no combate às infrações da lei. Um exemplo claro é a liderança ameaçada do delegado Albuquerque, que representa o lado grotesco da história. No final, ele é ridiculizado por suas convicções ideológicas mais radicais. Acaba perdendo o cargo, mas não a esperança de desmascarar a farsa existente entre os moradores e o governador. O governo, contando com o apoio da população do *Morro do Mata Gato*, triunfa.

Há, por trás dessa visão aparente de justiça e igualdade social, a tentativa implícita de destruição da máscara mantida pela cultura heterocêntrica. É o que se constata através da figura do delegado, única voz dissonante, em meio à maioria alienada. Enquanto os invasores comemoram a vitória, outros tantos, que eram flagrados em pequenos delitos, foram detidos, para depois, como é costume na região, voltarem às ruas. Todos queriam ganhar com a invasão dos habitantes miseráveis. Discursos demagógicos ressoavam por toda a parte, sobretudo vindos de políticos experientes, comuns nesse tipo de manifestação popular.

Por fim, a lei do mais forte prevalece, uma vez que o governador expede um documento permitindo que todos os invasores se apropriassem do terreno, podendo ali construir seus lares. É com essa conquista que acontece a grande festa, em um ato público digno de aplausos. Enquanto isso, o inconformado chefe de polícia, doutor Albuquerque, pensa em uma maneira de acabar com essa farsa que havia tomado ares de democracia. Ridicularizado e protagonista de uma cena patética, antes de sair do seu posto, ele esperou a ordem para invadir o *Morro* e expulsar os moradores, o que não aconteceu. Diante das ameaças à farsa institucionalizada, seu cargo é ocupado pelo primo da esposa e amigo pessoal do maior proprietário do jogo do bicho da região. No entanto, ele prefere a demissão.

Vemos, abaixo, a conivência do governo e da polícia, com relação aos jogos de azar, proibidos no país:

> (...) había asesores dignos de confianza que aseguraban a su Excelencia el gobernador que no era mala táctica esa de empezar su gobierno repartiendo palos entre los bicheros. La actitud daria un brillo de honestidad al nuevo poder y haría más comprensivos a los

> banqueros de bichos en el momento de aflojar los cordones de la bolsa, de negociar un acuerdo. (1970, p. 251).

A impunidade, portanto, estabelece-se nessa espécie de circo montado por desonestos, cujo palhaço é a figura do chefe de polícia. O antagonismo que reforça a hierarquia social é patente: a corrupção e a desonestidade mais uma vez triunfam, ante a fraqueza e a subserviência dos mais pobres. Sua fama de homem digno é motivo de provocação do riso por parte dos vitoriosos invasores. A carnavalização, aqui, resulta na inversão de valores, no momento em que o mal triunfa sobre o bem, mesmo que a alegria da população ganhe uma aparência de igualdade de classes.

O vilão é visto como herói e o herói como vilão, revertendo os papéis desse espetáculo desolador. Atos como o do chefe de polícia, por exemplo, são vistos dentro da trama como grotescos - em uma apropriação do conceito estabelecido por Bakhtín.

O desequilíbrio gerador das forças opostas se dá, portanto, na figura do chefe de polícia que, em uma visão bakhtiana, representa o *tonto* (ou o *otário* da história), que faz o contraponto com os *espertos* ou malandros, no caso as demais personagens da história. Todas exercem uma função específica e apresentam uma visão carnavalizada, porque rompem com a tradição de um modelo de herói que está acima do bem e do mal.

Na visão dos moradores do *Morro da Mata Gato*, a honestidade do chefe de polícia contraria os seus valores, por acharem que têm direito de invadir terras que são do governo e, por conta disso, também lhes pertencem. Também se acham no direito de serem amparados, porque, segundo eles, são vítimas do sistema e o que vale é a lei da sobrevivência.

Em meio a essas visões polarizantes, existe uma tendência ao reconhecimento de que as coisas não são boas ou más, mas uma contínua mistura de ambos os aspectos, em todas as possíveis combinações. Mesmo dando voz aos marginalizados socialmente, o autor Amado buscou vê-los como frutos de uma sociedadee discriminatória e patriarcal. Já se sabe que na Bahia, particularmente, qualquer distinção entre classes se dá muito mais por questões econômicas do que por segregações raciais.

Em uma abordagem lukacsiana, a literatura de Jorge Amado elucida questões pertinentes, como a hierarquia e a desigualdade entre os homens. A corrupção e a malandragem, outros temas de cunho social, são um dos fatores que comprometem qualquer projeto sério de construção de uma real democracia.

Não se pode esquecer que durante a produção de suas obras literárias - em grande parte durante os anos 60 e 70 - a ditadura militar suprimiu muitas formas de liberdade

intelectual e atividade política. Essa forma de repressão, sem dúvida, propiciou a criação desses anti-heróis problemáticos. (LUKÁCS, s/d). Suas criações são o resultado de uma desagregação do sistema político falho. Nele, cada indivíduo luta, de uma maneira ou outra, pela sobrevivência, e geralmente, ao contrário do chamado herói positivo, costuma ser vencido pelo poder no final. Através de uma ação, os anti-heróis buscam sua essência no mundo em crise, vivendo a contradição de uma realidade burguesa, ao desejar um mundo justo.

A ficção sublinha a decadência do homem e mostra a necessidade de atrair o trabalhador à luta, resgatando, a seu modo, o nascimento do herói positivo, no momento em que busca edificar uma sociedade sem classes. Mas essa visão da força do trabalho, particularmente, é ofuscada na obra *Los pastores de la noche.* A preguiça e malandragem são vistas como foco de interesse por parte dos protagonistas, o que nos leva a enxergar o que está por trás desses fenômenos identitários da cultura brasileira. E é justamente a malandragem no romance o ponto crucial para entendermos, nas entrelinhas, os valores que regem o trabalho.

Tomando como referência a relação entre os sujeitos da história - de um lado o marginalizado, de outro o governo opressor - na ficção de Amado, definimos, aqui, um modelo de indivíduo com características de malandro nacional, pela ausência de atitude e por encontrar na esperteza e na trapaça o seu lugar. De forma mais abrangente, enxergamos nesse perfil o anti-herói lukacsiano, que vê o indivíduo como vítima da sociedade excludente, que não lhe proporciona uma vida digna. Mas representa a resistência a toda e qualquer forma de dominação.

Ao se constatar, neste romance, a força dos sujeitos que compõem a narrativa, em diálogo uns com outros, elementos estes que se entrelaçam e se confundem, podemos inferir a presença de uma relação que se mantém de cima para baixo (autor → narrador), de dentro para fora (narrador→leitor), ou ainda ocupando caminhos paralelos (narrador↔personagens). Desse feixe, estão em uma situação extratextual o autor e o leitor, enquanto narrador e personagens estão imbricados na composição do texto, mesmo que se mantenham interligados e rompam seus limites de vez em quando.

Em meio ao discurso dialógico, em *Los pastores de la noche* percebemos a problemática em torno dos dilemas sociais de cada personagem, mas também a provocação do riso. Na parte referente à invasão do *Morro de Mata Gato*, por exemplo, a visão do governo, como sistema repressor e alienante, é o resultado de uma teia de problemas ligados ao quadro político brasileiro, percepção esta que se sobrepõe a qualquer categoria

cômica ou picaresca de seus heróis. Contra a literatura banalizada, sua obra resulta na força do discurso dos menos favorecidos socialmente e das palpitantes emoções que se coadunam com a realidade local. A forma de dar ao povo brasileiro uma identidade própria - principalmente da gente da Bahia, presente em sua obra - é resultado da composição de tipos com a cara do Brasil: alegres, simples, exóticos e, sobretudo, ambíguos.

Referências

AMADO, Jorge. **Los *Pastores de la Noche***. Traducción de Basilio Osada. Barcelona: Luis de Caralt, 1970.

BAJTÍN, Mikhail. ***La Cultura Popular na Edad Media y en Renacimiento***. Madrid: Alianza Universidad Editorial, 1987.

CANDIDO, Antonio. ***Dialética da malandragem*** (Caracterização das memórias de um sargento de Milícias). Revista do Instituto de estudos Brasileiros da Universidade São Paulo, 1970.

GONZALEZ, Mário M (1994) ***A Saga do Anti-Herói***. Sao Paulo: Nova Alexandria. Embajada de Espana. Consejería de Educação.

HALL, Stuart. ***A Identidade Cultural na Pós-modernidade***. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1999.

LUKÁCS, Georg (s/d) ***A Teoria do romance***. Trad. de Alfredo Margarido, Lisboa.

RIBEIRO, Helecion. **A Identidade do Brasileiro**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1994, p.3.

A MÁQUINA DO TEMPO E O TRANSBORDAMENTO DA MERDA: UMA LEITURA DO SUBMUNDO DA OBRA DE H. G. WELLS[20]

Vinicius Macêdo Barreto de Negreiros[21]
Orientadora: Ana Luiza Andrade
Universidade Federal do Piauí
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Escrita em 1895 no meio a fuligem provocada pelas chaminés das grandes indústrias, H. G. Wells lança seu mais célebre romance: *A Máquina do Tempo*. Imaginando uma sociedade intelectual, cultural e socialmente mais avançada, o que o Viajante no Tempo encontra na verdade é o avesso dessa utopia: a raça humana foi ramificada em duas e a futuro está em ruínas. Uma dessas novas raças é chamada *Morlocks*: criaturas grotescas que foram excluídas do "paraíso artificial" por serem "inferiores". Excluídos como os poetas, os judeus, os negros, os loucos, e todos aqueles que não faziam parte do "belo", do "perfeito", do "puro", etc. Esse artigo tem como objetivo mostrar o porquê da exclusão dos *Morlocks* – senhores do submundo – e seu retorno (sempre à noite) como devoradores de *Elois* – as delicadas criaturas da superfície. Partindo dos trabalhos de Slavoj Zizek sobre o excremento, de Vanessa Daniela de Morais sobre o in-mundo e de Rosalind Williams sobre o submundo, tentaremos mostrar porque os *Morlocks* foram excluídos do mundo esteticamente belo da superfície e enviados ao subterrâneo como lixo. No entanto, percebemos que esse local de exclusão está tão cheio de "impurezas", do "torto", do "feio" e do "imperfeito" que de alguma forma tudo está retornando para seus antigos donos.

Palavras-Chave: *A Maquina do Tempo*, *Morlocks*, Submundo, Exclusão, Retorno.

"No submundo repousa o
repúdio, e deve despertar".
(RPM)

Desde a Antiguidade o submundo sempre foi visto como um lugar sombrio, de sofrimento, tormento e desolação. Um local de punição onde as pessoas eram enviadas para passar toda a eternidade, pois "o mundo subterrâneo tem sido há muito tempo associado nas mentes dos homens às várias formas do mal" (ALLEN, 1993, p. 46).

Na mitologia grega, Hades é o Deus e ao mesmo tempo esse Local assustador. Ele é o deus do mundo inferior e soberano dos mortos. "Não é o deus da morte, mas da pós-morte. O nome Hades era usado para designar tanto o deus (o Invisível) como seus domínios" (AGAMBEN, 2010, p. 88). Uma vez nesse local, *jamais* era possível retornar. Mas isso não quer dizer que muitos não tentam tentado. Sísifo é o mais famoso exemplo dessa vontade humana de enganar o destino, de se libertar dos grilhões do "eterno mesmo",

[20] Esse artigo faz parte da dissertação *"A Máquina do Tempo: um prenúncio à animalidade e à catástrofe"*, defendida no dia 08 de março de 2013.

[21] Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí e professor Adjunto dessa mesma universidade. E-mail: vinizzy@hotmail.com

ou para usar o termo de Benjamin: o "sempre-o-mesmo". No entanto, ao tentar fugir do Hades, o Deus do submundo foi implacável com Sísifo e o condenou a rolar uma bola de pedra morro acima eternamente, pois sempre que ele chegava exausto ao pico da montanha a bola retornava para baixo mais uma vez, exaltando sarcasticamente a existência desesperadora de nulidade do homem.

É também no Hades onde "as sombras dos mortos repetem ao infinito o mesmo gesto: Issião faz sua roda girar e as Danaides procuram inutilmente carregar água em um tonel furado" (AGAMBEN, 2010, p. 28). Se usarmos o mito de Sísifo[22] para representar a era industrial, porque "à indústria era dado o nome Inferno (WILLIAMS, 2010, p. 81)", diríamos que seria uma alusão à eterna repetição do trabalho estafante nas grandes fábricas, pois "a temporalidade mítica da modernidade ressuscita as figuras arcaicas do Hades como tipos sociais contemporâneos, cujos castigos ecoam na repetitividade da existência moderna" (BUCK-MORSS, 2002, p. 137). E poderíamos acrescentar: Sísifo foi o primeiro "proletário" da história a tentar um ato de subversão contra o sistema impiedoso das indústrias, que obrigavam/obrigam o empregado a trabalhos miseráveis e muitas vezes desumanos executados durante toda a sua vida, um trabalho maquinal que muitas vezes resultava na maquinização do próprio ser humano. Engels (1844) ao comparar a estafante rotina de trabalho de um operário, mostra que a tarefa é idêntica a de Sísifo: "o peso do trabalho, como as pedras, despenca repetidamente sobre os operários exaustos" (*apud* BUCK-MORSS, 2002, p.140).

É no (sub)mundo que habitam as criaturas mais *nefastas* e mais *grotescas* à ótica humana – ratos, baratas, vermes, etc. – e é nesse local que os *detritos*, o *feio*, as *impurezas* e tudo o mais que não pertença à estética da beleza e do imaculado é enviado. Quando David Lynch com sua câmera em mãos no filme *Veludo Azul* (Blue Velvet) (1986) mergulha pelo aparente impecável jardim, o que nos salta aos olhos são vermes movimentando-se e outras criaturas *nojentas* habitando nesse local "sujo[23]", porque a impureza e/ou o mal deve ser constantemente excluída da vista do homem. Nesse sentido vemos que o que David Lynch coloca ao mostrar um mundo de sonhos onde a relva é verde, a pele é aveludada, o olho é azul, etc., é precisamente um mundo maquilado, um

[22] Outra forma analisada desse mito é encontrada no livro "O mito de Sísifo" de Albert Camus. O autor mostra que não apenas o trabalho de Sísifo é exaustivo, mas totalmente vazio. Todas as tentativas que o homem faz no intuito de que alguma coisa possa dar certo sempre deságua no nada: estudar, trabalhar, casar, ter filhos que por sua vez estudam, trabalham, casam e têm filhos e assim ao infinito. Não é à toa que Albert Camus é considerado um representante literário da corrente existencialista, isto é, que trata do homem concreto, sujeito à morte e que tenta desesperadamente buscar um sentido para a sua vida, mas sem se apoiar em falsas esperanças metafísicas.

[23] Ver ao documentário "O guia pervertido do cinema" realizado por Slajov Zizek.

mundo de "fotoshop", um mundo "espetacularizado". Porém, uma vez que esse véu é retirado, o que vemos é a "alma" humana do avesso com suas podridões e imperfeições, algo como o desfigurado rosto de caveira d'*O Fantasma da Ópera* sempre escondido por trás de uma máscara, fazendo-nos recordar da velha tese de Rilke[24] "segundo a qual a beleza é o último véu que cobre o horrível" (ZIZEK 2009, p. 99).

No livro *Passagens Abjetas* de Vanessa Daniele de Moraes nos deparamos com o grotesco e o *in*-mundo da vida humana, sempre escondida por falsos hábitos assépticos. Porém, Moraes (2011) mostra que não há como escapar do *in*-mundo, porque ele está em todos os lugares: nos mitos, nos folclores, na literatura, nos banheiros, nos restaurantes, nas casas, nas comidas, etc., etc., e por isso a "necessidade" de excluí-lo, limpá-lo, desinfetá-lo, seja com remédios/inseticidas ou até mesmo com gesso, como acontece "n'A quinta história" de Clarice Lispector, quando a personagem ao tentar se livrar das baratas que lhe atormenta nas noites afirma: "Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha" (LISPECTOR, 1998, p. 148). A "desinfectação" também pode ser feita com produtos de limpeza ou até mesmo com gás letal, fornos e armas de destruição em massa, como no caso da Segunda Grande Guerra Mundial quando os judeus e/ou "inferiores" eram obrigados a "tomar banho" para se limparem, mesmo que o tomar banho significasse a morte – a "limpeza".

O sujo está em todo lugar, inclusive nos *Morlocks,* por isso essa vontade do Viajante no Tempo de ocultá-lo, eliminá-lo, mandá-lo para o (sub)mundo: "eu tinha uma ânsia de matar um ou dois Morlocks", porque "era impossível, de certa maneira, ver algum traço de humanidade naqueles seres" (WELLS, 2010, p. 103).

No entanto, vemos que o sujo é relativo: "sapatos não são sujos, mas se colocados em determinados lugares significam falta de higiene; comida não é sujeira, mas deixá-la na roupa o é, e assim por diante" (MORAES, 2011, p. 68-69), ou seja, a falsa assepsia está imbuída numa forte ideologia dominante, onde tudo que é "feio", "sujo" e "inferior" deve ser imediatamente exterminado. Algo semelhante ao excremento do bebê analisado por Freud em *O Mal-estar na civilização*: "O impulso à limpeza vem do afã para eliminar os excrementos, que se tornaram desagradáveis à percepção sensorial", mas sabemos que é "diferente com os bebês. Os excrementos não despertam neles aversão; parecem-lhes valiosos, uma parte que se desprendeu do seu próprio corpo" (FREUD, 2011, p. 45).

[24] Encontrado "n'*O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise"* de Jacques Lacan, capítulo XVIII. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

No livro intitulado *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema modernó* (2006), Slajov Zizek ao analisar a obra de Alfred Hitchcock a partir da luz psicanalítica de Lacan, aborda o tema do excremento como um incômodo a "ordem natural das coisas" e por isso deve ser imediatamente excluído – enviado para o (sub)mundo:

> O domínio no qual desaparecem os excrementos depois de termos puxado a descarga constitui de fato uma das metáforas do Além sublime-horripilante do Caos pré-ontológico primordial no qual as coisas desaparecem. Embora racionalmente saibamos o que acontece com os excrementos, o mistério persiste – a merda continua sendo um excesso que não se encaixa em nossa realidade diária, e Lacan tinha razão quando afirmou que passamos de animal a humano a partir do momento em que o animal fica sem saber o que fazer com seus excrementos, quando estes se tornam um excesso que o incomoda. (ZIZEK, 2009, p. 94).

Segundo Zizek (2009) a merda incomoda, a sujeira incomoda. Daí a "obsessão de Hitchcock com a limpeza do banheiro ou do vaso depois de usados" (ZIZEK 2009, p. 95). Quando a descarga é puxada por alguém com o intuito de se livrar de alguma evidência criminosa como acontece com o filme *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock quando a banheira que continha resquícios de sangue da assassinada Merion Crane (Janet Leigh) é lavada por Norman Bates (Anthony Perkins) para "apagar os vestígios do crime" (Idem, ibidem) é para o outro "mundo" que ele é enviado, ou seja, o (sub)mundo da sujeira, sempre invisível do lado de fora, este (sub)mundo de onde brotam as podridões e os aspectos mais sombrios do interior humano. Podemos testemunhar essa "limpeza" numa cena de *Psicose* quando Norman limpa a banheira suja com sangue e sente um enorme prazer de "dever cumprido". Essa cena "proporciona uma estranha e profunda satisfação da tarefa feita como deve ser feita, da volta à normalidade, da situação de novo sob controle, do apagamento dos traços do horrível submundo" (Idem, ibidem). Mas logo em seguida vemos o *transbordamento do (sub)mundo* quando o "carro de Marion interrompe [no filme Psicose] a imersão no pântano por alguns segundos" traduzindo "sua preocupação [de Norman] com a possibilidade de o vaso sanitário não ter engolido os vestígios do crime" (ZIZEK, 2009, p. 93).

O (sub)mundo é um "outro" mundo, um mundo fantasmático, desconhecido, sem leis (como no livro "O Processo" de Franz Kafka), ou de leis que nem mesmo conhecemos. Um mundo *(sub)i-mundo* de merda e fantasmas e regido pelas regras demoníacas de quem domina. Um mundo onde a moral é estraçalhada e algumas pessoas vistas como a escória da humanidade: são os campos de concentração da Alemanha Nazista, o espaço de exclusão do *Apartheid* sulafricano, os sanatórios ou as clínicas que fala Michael Foucault em *A história da loucura*, os guetos dos judeus "parasitas" vistos no documentário *O*

Eterno Judeu realizado pela SS, ou ainda, o (sub)mundo é a Paris do Barão de Haussmann – a "bela" cidade luz – quando ao tentar promover uma falsa "aparência de coerência" na cidade da fraternidade, da igualdade e da liberdade através de "zonas de prazer" entre as classes (uma total ilusão de igualdade social), o que realmente aconteceu foi "a 'limpeza' dos bairros levada adiante por Haussmann que simplesmente destroçou os bairros operários, trasladando para os subúrbios, longe do centro de Paris, as ofensas e iniquidades da pobreza. (BUCK-MORSS, 2002, p. 122). E assim como Haussmann em sua "limpeza" dos bairros, no romance de Wells (1895) os *Morlocks* são "varridos" da superfície e enviados para o subterrâneo, esse local de exclusão feito para por o *imundo*, o *esgoto*, os *detritos* e tudo o mais que deve ser constantemente posto para bem longe do "belo", do "limpo" e do "imaculado".

É precisamente neste (sub)mundo sujo dos esgotos e da exclusão onde encontramos os *Morlocks*: "N'A Máquina do tempo, apenas os Morlocks vivem no subterrâneo; os frágeis Elois habitam a superfície (WILLIAMS, 2010, p. 126)", pois "no momento em que acendi uma chama para enxergá-los, fugiram de imediato, desaparecendo em esgotos e túneis tenebrosos" (WELLS, 2010, p. 84), já que "existe uma tendência a utilizar o subsolo para os aspectos menos ornamentais de nossa civilização" (Idem, p. 78). Toda essa repugnância e essa lógica de exclusão estão fundadas numa crença de que tudo não passava de uma "evolução social"; na luta pela sobrevivência, os "melhores" e mais "belos" seriam gratificados com o topo da pirâmide, enquanto os "menos aptos" e "feios" deveriam se submeter aos caprichos dessa raça "melhor". Mas como afirma Buck-Morss, reiterando o discurso de Benjamin, a "evolução social" é uma falsa ciência usada por aproveitadores para se auto-beneficiarem, como o fez Hitler ao eleger a raça ariana como raça pura, portanto, "digna" de subjulgar/excluir/exterminar todas as outras raças.

Ainda sobre o subterrâneo, Rosalind Williams (2010) nos leva em *tour* através dos (sub)mundos da Europa. Num diálogo entre realidade e ficção, Williams mostra que não apenas na mitologia e na literatura, mas também na vida real, o (sub)mundo sempre foi visto como um local soturno, estranho e assustador, um local usado para "excluir a vida orgânica, onde tudo é feito para ser uma criação do artifício humano, em vez de dados a partir do universo maior". Tendo o suporte teórico de Lewis Mumford em seu trabalho sobre a civilização e a técnica, a autora mostra que o processo de mineração foi a primeira metáfora da ação realizada pela tecnologia moderna – a primeira tentativa de colocar no (sub)mundo o "não-humano" e o grotesco: "Muitas eras atrás, milhares de gerações atrás, os homens tinham exilado seus semelhantes para longe do bem-estar e da luz do sol"

(WELLS, 2010, p.90). Quando começou o processo de industrialização na Europa com suas linhas de esgoto, estações de metrô, shopping centers, etc.; o subterrâneo elevou a lógica da exclusão (se lógica tiver) ao seu ápice.

E assim o homem sentiu a necessidade de cavar para edificar suas construções, e foi para as entranhas da terra que eles enviaram os menos afortunados, aqueles *lazarentos* que mereciam ser excluídos da vista humana. As cidades estavam crescendo a todo vapor e junto com ela os mendigos, os loucos e os doentes; a população demográfica espalhava-se vertiginosamente e já não havia mais espaço nas grandes metrópoles a não ser cavar (o metrô é prova disso), e cavar também para esconder o "sujo", pois não no (sub)mundo o melhor lugar para enviar os párias?

> A característica que define o ambiente subterrâneo é a exclusão da natureza, da diversidade biológica, das estações, das plantas, do sol e as estrelas. O laboratório subterrâneo leva ao extremo a simplificação ecológica das cidades modernas, onde às vezes parece que os seres humanos, ratos, insetos e micróbios são as únicas formas restantes de animais selvagens. (WILLIAMS, 2010, p. 35).

A partir de Williams chegamos à afirmativa de Spengler que previu que "as cidades gigantes do futuro seriam massas de pedra que abrigariam uma população decadente de novos moradores das cavernas" (*apud* WILLIAMS, 2010, p. 21). Tal segregação entre "senhores" e "escravos" é algo bastante antigo, ou melhor, a separação da espécie humana em duas começou na modernidade tardia com a mentalidade progressista do modo de produzir capital industrializado e com os detentores da técnica. Daí que, enquanto os ricos viviam suas vidas ociosas e de prazer na superfície, no (sub)mundo das grandes fábricas, os operários davam duro para fazer toda a "engrenagem" do mundo superior funcionar[25]. Williams usa como exemplo de divisão social ocorrida entre burguesia e proletariado livros como *Os Miseráveis* de Victor Hugo e *A Máquina do Tempo* de H. G. Wells (para citarmos apenas dois). O próprio Viajante no Tempo tem uma teoria para justificar a segregação da raça:

> Primero tomando como base os problemas de nossa própria época, pareceu-me claro como a luz do dia que a chave para tudo era o aumento gradual da distância social, meramente circunstancial, que existe entre o Capitalista e o Operário. Sem dúvida isso parecerá grotesco a vocês – e extremamente improvável! – e ainda assim hoje mesmo, em nossa época, existem aspectos que confirma esse fato. Existe uma tendência a utilizar o subsolo para os aspectos menos ornamentais de nossa civilização: existe o Sistema Metropolitano em Londres, por exemplo, com as novas ferrovias elétricas, os trens subterrâneos, os escritórios e restaurantes alojados no subsolo, e eles não param de se multiplicar. Evidentemente, pensei, essa tendência se acentuou de tal forma que a indústria perdeu o seu direito de existência ao ar livre. Ou seja: ela teve que ir mais e

[25] Como no filme *Metropolis* (1927) de Fritz Lang.

> mais fundo, em fábricas subterrâneas cada vez maiores, num ambiente em que os trabalhadores eram forçados a passar cada vez mais tempo, até que, no fim... Mesmo hoje, um operário do East End não vive em condições tão artificiais que se vê praticamente sem direito a acesso à superfície natural da terra? (WELLS, 2010, p. 78).

Porém, mesmo habitando o (sub)mundo e possuindo o mínimo de conhecimento, os *Morlocks* conseguem *reverter* a situação, pois "era bastante claro que a antiga ordem das coisas tinha revertido" (WELLS, 2010, p. 90). Os *Morlocks* sentiram a necessidade de "vingança", já que agora os *Elois* só viviam "por mera tolerância dos Morlocks". Os "Elois, como os reis carolíngios, tinham decaído até transformar-se numa casta bela e frívola", sobretudo porque "os Elois não passavam de um gado de engorda, que os Morlocks, como se fossem formigas, preservavam e devoravam, além de provavelmente administrar sua reprodução" (WELLS, 2010, p.90). A "Mãe Necessidade, que tinha sido aposentada por milhares de anos, voltou a atuar e começou pelo subsolo" (Idem, p. 120).

Assim, os *Morlocks* passaram a destruir e a modificar a vida dos habitantes do mundo superior como se os esgotos estivessem tão entupidos com o lixo, o feio, o torto, etc., que já não suportassem tanta "imundice" nas suas entranhas e que de uma forma ou de outra ele *transbordaria*. E o resultado? A "devolução" da merda para seus verdadeiros donos, o contra-ataque dos *Morlocks* contra os *Elois* – a inversão dos polos, ou melhor, o *retorno da merda*.

Dessa forma, o "transbordamento da merda" aqui analisado seria o *grito de justiça* dos *Morlocks*, extensivo aos proletários, judeus, negros, índios, bruxas, lazarentos, loucos, poetas, o grito de Caliban[26], Édipo, e de todos os demais que por anos a fio foram submetidos à barbárie daqueles que sempre estiveram no poder[27]. Não é à toa que o Viajante no Tempo encontra no ano 802.701 "um Fauno, ou uma figura semelhante – *sem* a cabeça" (WELLS, 2010, p. 93), isto é, a alegoria da revolução do proletariado contra a monarquia, ou melhor, contra todo tipo de poder coercitivo. Na introdução de *Corpo impossível*, Eliane Robert Moraes afirma:

> No final do século XX, durante os anos de Terror, alguns gravuristas franceses passaram a dedicar-se a um gênero particular de representação da figura humana: o retrato do guilhotinado. A maior parte dessas gravuras focalizava a cabeça de uma vítima, ainda sangrando, suspensa pelas mãos sombrias e anônimas de um carrasco,

[26] Personagem da peça "A Tempestade" de William Shakespeare que é escravizado e humilhado por Próspero.

[27] Como no filme *Underground – Mentiras de Guerra* de Emir Kusturica (1995), que durante a Segunda Guerra, dois amigos fazem fortuna utilizando um grupo de refugiados em um porão para produzir armas (para vender no mercado negro), mas que ao final do conflito, em vez de liberá-los, continuam iludindo o grupo por mais quinze anos, para continuarem com a exploração.

> numa evocação do gesto triunfante de Perseu ao segurar a cabeça monstruosa da Medusa. (2010, p. 17).

Gesto burguês que "anunciava o triunfo do corpo político sobre seus traidores" (MORAES, 2010, p. 17) (quais traidores?), mas que podemos perfeitamente reverter tal gesto "inteiramente burguês" em nome de um "gesto do proletário", gesto este que culminou com a degolação de vários monarcas; e poderíamos acrescentar: o "Fauno sem cabeça" nada mais é do que a "degolação" da razão humana[28] – o triunfo do vazio –, isto é, de um mundo sem sonhos, pois no final nem *Elois* nem *Morlocks* nem mesmo o Viajante no Tempo estavam certos, tudo transbordou em ruínas, em merda. O mundo fede.

Referências

ALLEN, David L. **No mundo da Ficção-Científica.** São Paulo: Summus, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar.** Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução: Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

FOUCAULT, Michael. **História da Loucura.** Tradução José Teixeira Coelho Neto. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

LISPECTOR, Clarice. **A quinta história.** In.: Felicidade Clandestina. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A Paixão Segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

[28] Como no filme *Cabezas Cortadas* de Glauber Rocha (1970), na qual ele faz uma alusão ao pensamento grego que segundo eles a cabeça é responsável por tudo: criação, loucura, razão, artes, etc., e que sem ela o homem não é nada.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível.** São Paulo: Iluminuras, 2010.

MORAES, Vanessa Daniele. **Passagens Abjetas.** Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

WELLS, H. G. **A máquina do tempo.** Tradução Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Editora Editora Alfaguara, 2010.

WILLIAMS, Rosalind. **Notes on the underground – an essay on Technology, Society and the Imagination.** London: MIT Press Cambridge, 2008.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno.** Tradução Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

A MEMÓRIA DA INFÂNCIA *EM MENINO DE ENGENHO* E *O MENINO GRAPIÚNA*

Margarida Pontes Timbó
Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este trabalho apoia-se no Eixo Temático Literatura Comparada, a fim de discutir relações estabelecidas pela infância nos textos literários *Menino de Engenho* de José Lins do Rego (1932) e *O Menino Grapiúna* de Jorge Amado (1982). Interessa-nos o discurso memorialístico de ambos os narradores, ora envolvendo as lembranças acerca da escola, das brincadeiras, dos lugares descritos, ora abarcando o comportamento, as relações interpessoais, dentre outros aspectos. Embora ambientados em contextos e atmosferas diferentes, esses narradores colocam-se como personagens que rememoram acontecimentos e emoções vividos na infância. Servirá de aporte teórico ao debate o pensamento de autores como Bosi (1994), Maingueneau (1995), Resende (1987), Auerbach (2002), Benjamin (1975), dentre outros. O trabalho aponta elos expressivos para a formação da memória privilegiando adjetivações destinadas a essas crianças: de um lado temos o menino criado nos arredores do engenho; do outro, o menino criado no litoral. Estas duas infâncias resgatam, através da memória, particularidades de formas distintas do espaço regional.

Palavras-Chave: Memória, Criança, Literatura, Regionalismo.

Considerações Iniciais

Este artigo discute a perspectiva da infância nos romance *Menino de Engenho* de José Lins do Rego (1932)[29] e *O Menino Grapiúna* de Jorge Amado (1982)[30]. Apoiados nos pressupostos da Literatura Comparada, procuraremos demonstrar como o discurso memorialístico de ambos narradores recuperam as lembranças durante a primeira etapa da vida dos protagonistas destas narrativas. Além disso, esses narradores colocam-se como personagens que rememoram acontecimentos e emoções relevantes para a construção do discurso narrativo, ora entendido como autobiográfico.

Os resultados deste trabalho indicam que a formação da memória privilegia adjetivações dedicadas às crianças personagens dos dois livros: de um lado temos o menino criado nos arredores do engenho; do outro, o menino criado no litoral.

[29] Data da primeira publicação do romance *Menino de Engenho*. Contudo, para este trabalho utilizaremos a 61ª edição, de 1994, conforme indicação bibliográfica.
[30] Data da primeira publicação do romance *O Menino Grapiúna*, neste trabalho usaremos a 9ª edição, de 1986, conforme indicação bibliográfica.

Portanto, vimos que estas duas infâncias resgatam, através da memória, particularidades de formas distintas do espaço regional.

A Memória da Infância em *Menino de Engenho* e *O Menino Grapiúna*

Desde a Antiguidade Clássica, a memória assume papéis controversos e determinantes para a formação do homem em sociedade. As narrativas orais dependiam da musa *Mnemosyne* para atingir a devida catarse nos ouvintes. Muitos estudos históricos e, sobretudo, de cunho filosófico apontam traços pertinentes para caracterizar o papel da memória historicamente.

Henri Bergson, por exemplo, é um destes estudiosos mais renomados. Seu trabalho versa sobre a natureza e funções da memória elucidados a partir do texto *Matière et mémoire* (1959). Ecléa Bosi por sua vez, faz uma releitura da obra de Bergson, apontando as particularidades da "percepção atual" associada à memória do indivíduo:

> A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p.46).

Assim, para os dois referidos autores, a memória constituiria o lado subjetivo do conhecimento humano sobre as coisas. Logo, o ato ou efeito de lembrar só será possível a partir da percepção do sujeito diante do mundo.

Com base no texto "A Cicatriz de Ulisses", primeiro capítulo do livro *Mimesis*, o estudioso Auerbach (2002) faz alusão às duas mais importantes tradições literárias do Ocidente que lidam justamente com dados da memória, tais como: a memória épica de Homero e a memória dramática do Velho Testamento. Segundo o referido autor, a narração homérica não possui um pano de fundo, ou seja, as personagens estão desprovidas verdadeiramente da história e do destino. Já no Velho Testamento existe uma densidade histórica pessoal que efetiva a memória:

> [...] A história de Abraão e de Isaac não está melhor testificada do que a de Ulisses, Penélope e Euricléia; ambas são lendárias. Só que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão – a persistência das ordens sagradas da vida repousava na verdade desta história e de outras semelhantes. [...] a relação entre o narrador bíblico e a verdade do seu relato permanece muito mais apaixonada, muito mais univocamente definida, do que a de Homero (AUERBACH, 2002, p.11).

Assim, a verdade proferida pela voz daquele que narra só é possível a partir de dados fortes com um passado ou realidade concreta, pois a estrutura narrativa que organiza a memória permite o conhecimento sobre a lenda diferindo dos objetos históricos, impróprios para a lenda.

Walter Benjamim (1975) apresenta essa questão quando refere-se à "arte narrativa" que traz consigo uma espécie de "poder inato": "a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas" (BENJAMIM, 1975, p. 63). Na construção de sua reflexão, o referido autor sugere que o gênero épico contrapõe-se ao romance enquanto fenômeno distinto, por ter como característica principal a *transmissão oral*. A memória aparece como eixo central neste processo, pois "narrar estórias é sempre a arte de transmiti-las depois, e esta acaba se as estórias não são guardadas" (BENJAMIM, 1975, p. 68). Para o autor, a memória apresenta-se como a "capacidade épica", é seu elemento artisticamente formador, já que é uma recordação de eventos esparsos, cuja origem já se perdeu e, por isso, mesmo quando esses acontecimentos já se extinguiram, ela é capaz de desvelar compreensão, um sentido frente a eles.

Assim, como encarar essas noções diante do objeto artístico texto literário que tem na memória da infância, por exemplo, uma representação embaçada, mas indelével?

No tocante ao romance *Menino de Engenho* de José Lins do Rego que serve de *corpus* a este estudo (juntamente, com a narrativa *O Menino Grapiúna* de Jorge Amado), a pesquisadora Vânia Maria Resende esclarece:

> José Lins do Rego, em *Menino de Engenho*, e Graciliano Ramos, em *Infância*, voltam ao passado, especialmente à época da infância, rememorando as experiências pessoais, vivenciadas no Nordeste. Nos dois livros, a visão de memorialistas, que fornece dados bastante pessoais, biográficos, impede a configuração de horizontes mais vastos, porque a infância não é explorada na sua potencialidade mítica; a etapa da vida infantil é retratada, na fase adulta, por pontos de vista distanciados da realidade passada, sem nenhuma ludicidade. Os dois escritores lembram as experiência das crianças que foram, condicionadas pelo meio rude, sério, sem condescendência com a infância que deixaram de viver (RESENDE, 1988, p. 160).

Essa ideia acerca da lembrança da infância a partir do relato memorialístico, obviamente, também poderá ser traçada conforme o discurso de um narrador adulto. Logo, não se trata de retirar o valor da infância mítica, afinal a justaposição de lembranças da infância, analisando o mundo adulto, consiste numa estratégia discursiva constante para construir recordações na história da personagem criança.

Assim como na memória homérica, a memória ficcional constituída pela ótica da infância, sobretudo, através do discurso dos narradores e personagens literários possibilita

a construção do real. Ao associar-se a noção de tempo, a memória acaba recuperando o passado e reconstruindo-o, basta lembrarmos, por exemplo, do papel assumido pela memória nas narrativas proustianas: "a memória, portanto, constrói o real, muito mais do que o resgata. Há em Proust a noção de uma otimista memória construtivista" (BRESCANI; NAXARA, 2004, p.51). Digamos que esta memória construtivista também está fortemente marcada quando toma a infância como mote para expressar aspectos da realidade. A seguir veremos tal noção no excerto de *Menino de Engenho* de José Lins do Rego:

> Todos os retratos que tenho de minha mãe não me dão nunca a verdadeira fisionomia que eu guardo dela – doce fisionomia daquele seu rosto, daquela melancólica beleza de seu olhar [...] Horas inteiras eu fico a pintar o retrato dessa mãe angélica, com cores que tiro da imaginação, e vejo-a assim, ainda tomando conta de mim, dando-me banhos e me vestindo. A minha memória ainda guarda detalhes bem vivos que o tempo não conseguiu destruir (REGO, 1994, p. 5).

O narrador adulto descreve, a partir de sua memória da infância, a ausência da proteção materna que, por sinal apresenta tons trágicos à lembrança da criança: "[...] De fato, toda a vida psicológica do narrador se define a partir dessa perda. A morte da mãe será lembrada por ele e por outros em todos os momentos em que algo sai errado" (BUENO, 2007, p.143). Assim, a voz do adulto vê e expressa coisas que as lembranças do menino Carlinhos, personagem do romance, não é capaz de observar. Daí a memória vai reconfigurando o passado da vida do menino, tornando-se uma espécie de "memória-hábito":

> O passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. De um lado, o corpo guarda esquemas de comportamento de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da *memória-hábito*, memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábito: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado (BOSI, 1994, p.48).

Nesse sentido, percebemos que surge o impasse sugerido por Vânia Maria Resende com base no ponto de vista do adulto que narra e interage com as "memórias-hábitos" de uma infância.

Do mesmo modo observamos esta circunstância presente no romance *O Menino Grapiúna* de Jorge Amado: "De tanto ouvir minha mãe contar, a cena se tornou viva e real como se eu houvesse guardado memória do acontecido: a égua tombando morta, meu pai, lavado em sangue, erguendo-me do chão" (AMADO, 1986, p.11). Observamos que o relato constante a respeito da morte do pai fortalece cada vez mais imagens heroicas para o

narrador adulto. Sobre esta narrativa, Resende (1988, p.164) informa que, ó ponto de vista do narrador adulto desliga-se da personagem criança, para vê-la longe do tempo e no espaço. Por outro lado, ao recordar experiências da vida adulta o narrador acaba por desassociar-se das vivências mais distantes que são propriamente do personagem menino. Essa descontinuidade em relação ao tempo é justamente o que possibilita relacionarmos a memória da infância em ambos romances.

Em *Menino de Engenho* e *O Menino Grapiúna* vemos a ruptura entre o homem que narra sua infância e o menino que a protagoniza. Contudo, o protagonista narrador, Carlos de Melo, do primeiro romance, rejeita "recuperar o tempo perdido e o encerra no passado", enquanto o narrador personagem do segundo romance tem na infância a forma de demonstrar a falta de experiência do menino, relacionando um tempo lacunar, mas cheio de liberdade e beleza para a memória. Essas noções integram-se também a ideia de tempo das narrativas de Proust:

> Proust falará de tempos diversos e múltiplos, colocando a *descontinuidade* em primeiríssimo plano, justamente com o instante único e isolado que guarda latente a possibilidade da memória. De uma memória também fugidia, que se movimenta para frente e para trás sem obedecer a qualquer sucessão necessária (BRESCIANI; NAXARA, 2004, p. 49).

Essa descontinuidade em relação ao tempo surge através das lembranças mais funestas das experiências vividas por ambos narradores dos romances discutidos. Em *Menino de Engenho*:

> A minha tia Sinhazinha era uma velha de uns setenta anos. [...] Era ela que tomava conta da casa do meu avô, mas com um despotismo sem entranhas. Com ela estavam as chaves da despensa, e era ela quem mandava as negras no serviço doméstico. Em tudo isso, como um tirano. Meu avô, que não se casara em segunda núpcias, tinha, no entanto, esta madrasta dentro de casa.
> Logo que a vi pela primeira vez, com aquele rosto enrugado e aquela voz áspera, senti que qualquer coisa de ruim se aproximava de mim. Esta velha seria o tormento de minha meninice (REGO, 1994, p. 11).

Essa espécie de angústia que permeia a memória do narrador manifestará os "quadros sociais da memória" definidos por Halbwachs (*apud* BOSI, 1994). Para este autor, a memória do indivíduo depende de muitos fatores, tais como: seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, dentre outros. Ou seja, as experiências frutíferas para a memória são determinadas a partir dos grupos de convívio e dos grupos de referência peculiares ao indivíduo. Vejamos um exemplo agora no romance *O Menino Grapiúna*:

> Naquele tempo, a bexiga negra dizimava as populações da zona do cacau. A bexiga, o impaludismo, a febre. Que febre? Não sei, diziam apenas febre para designar a implacável matadora. Seria o tifo? Mata até macaco, afirmavam para caracterizar a violência e a malignidade daquela febre fatal: a febre, pura e simplesmente. [...] Por milagre, um bexigoso se curava, regressava com as marcas no rosto e nas mãos. Macabra visão de infância a me fazer estremecer até hoje: os bexigosos, metidos em sacos de aniagem, sendo levados para o lazareto. [...] A bexiga e os bexigosos povoam meus livros, vão comigo pela vida afora (AMADO, 1986, p. 23, 24, 25).

Podemos perceber que a noção de experiência no livro de Jorge Amado é construída através de inúmeras estratégias narrativas. Assim sendo, o processo de construção simbólica da memória adquire relevância no sentido de extrapolar os limites da experiência objetiva do personagem, através da "arte narrativa".

> Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor (BOSI, 1994, p. 55).

A memória da infância dos narradores de ambos romances demonstra que a condição de criança, ligada ao processo de formação da personalidade, ocorre justamente através do desenvolvimento da história pessoal. Além disso, o paradigma da história dos dois personagens, quando ainda meninos, mostra-se sublime aos olhos humildes da infância. Tal aspecto marca com intensidade e coloração suas trajetórias de vida, revelando-se extremamente significativo para a própria existência humana.

Vale destacar ainda que os pontos sobre a memória discutidos neste texto ligam-se também a questão autobiográfica que, tanto *Menino de Engenho* quanto *O Menino Grapiúna* apresentam:

> O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Eis aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor "vive" entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir (MAINGUENEAU, 1995, p.160).

Sabemos pela fortuna crítica que os referidos romances manifestam relações de identidade entre autor, narrador e personagem. Contudo, as vivências pessoais devem ter sido modificadas, em certa medida, pelo poder criativo da palavra. Assim sendo, podemos pensar na questão autobiográfica que este tipo de texto literário assume:

> Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acreditava ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas "impessoais (personagens designados em terceira pessoa), ele se define por seu conteúdo (LEJEUNE, 2008, p. 25).

O exemplo exposto por Lejeune pode afigurar-se ao caso de *Menino de Engenho*, onde o autor José Lins do Rego pressupõe uma relação íntima com o engenho que serve de ambiente à narrativa:

> - É ali o engenho, mas nós temos que andar um bocado.
> A minha mãe sempre me falava do engenho como um recanto do céu. E uma negra, que ela trouxera para a criada, contava histórias de lá, das moagens, dos banhos de rio, das frutas e dos brinquedos, que me acostumei a imaginar o engenho como qualquer coisa de um conto de fadas, de um reino fabuloso (REGO, 1994, p. 7).

O protagonista Carlos de Melo, embora apresente outro nome diferente do autor, consegue recuperar dados talvez da infância do seu criador. Além disso, vemos uma imagem forjada sobre a dura realidade vivida nos engenhos de cana de açúcar do Nordeste brasileiro, como bem sugere a linguagem de José Lins do Rego. No entanto, a representação exuberante daquele espaço só torna-se viável a partir da memória ilusória da criança.

Quanto ao romance *O Menino Grapiúna*, temos um narrador personagem sem nome, identificado apenas pelo adjetivo. Ao tornar-se adulto, encontra respostas para as perguntas que ficaram abertas durante a infância, sobretudo, quando aponta para a inocência da criança sobre questões sociais e existenciais:

> Conheci e tratei com aventureiros de todas as condições: vinham no rastro do cacau, em busca de dinheiro fácil, usavam os títulos mais diversos, na esperança de enrolarem os ingênuos coronéis. Mas os coronéis do cacau não eram tão ingênuos assim [...] Entre jagunços, aventureiros, jogadores, o menino crescia e aprendia. Aprendeu a ler antes de ir à escola, nas páginas do jornal "A Tarde", nos anos de Pontal. Aprendeu as regras do pôquer sentado atrás de seu tio Álvaro Amado, no Hotel Coelho, acompanhando as partidas, as apostas, adivinhando o jogo de cada parceiro.
> Passei tardes inteiras peruando pôquer – até hoje não me explico por que aqueles rudes senhores não mandavam embora o menino curioso e inquieto, interessado no jogo (AMADO, 1986, p. 66, 67, 68).

Apesar de extensa, a citação indica como a imagem dos marginalizados é fortemente marcada neste trecho do livro. Daí a empatia da criança pelos subalternos que serviram de suporte para quase toda a escrita da obra de Jorge Amado.

Essas particularidades, presentes na memória de ambos narradores personagens, mais do que ampliar o pacto autobiográfico indicam a ambivalência da infância correlacionada à percepção crítica do mundo pelo olhar adulto.

Portanto, percebemos que as adjetivações destinadas a essas duas crianças, o menino criado nos arredores do engenho e o menino criado no litoral, resgatam, através da memória, particularidades de formas distintas do espaço regional.

Referências

AMADO, Jorge. **O menino grapiúna**. Ilustrações de Floriano Teixeira. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

AUERBACH, Erich. "A cicatriz de Ulisses". **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva. 4 ed., 2002.

BENJAMIM, Walter. "O narrador – observações acerca da obra de Nicolai Lescov". In: **Walter Benjamin – coleção Os pensadores.** São Paulo: Abril cultural, 1975.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

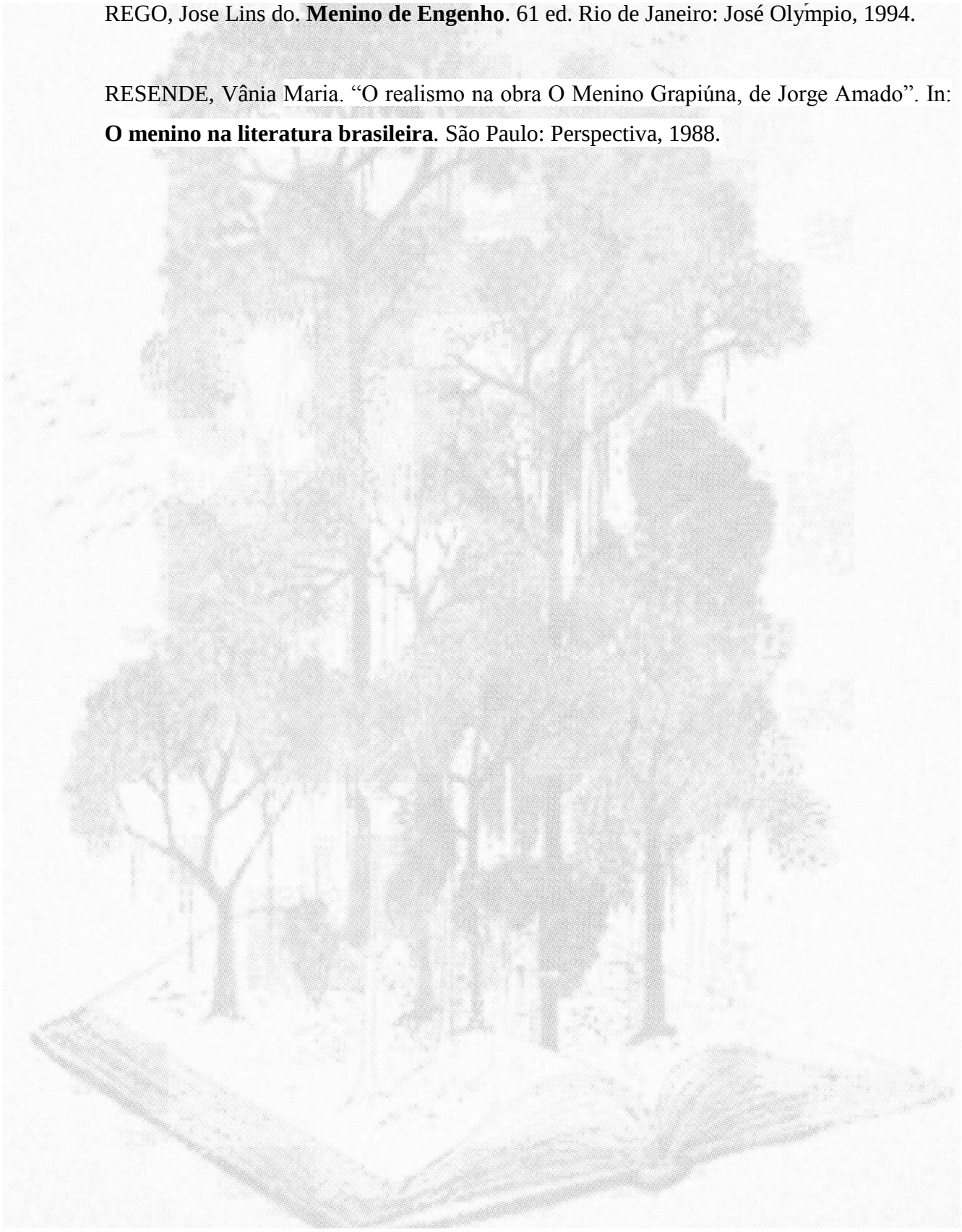
BUENO, Luís Gonçales. **Uma História do Romance de 30**. UNICAMP. Campinas. São Paulo: Instituto de Estudos de Linguagem. 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. A vida e a obra. In: **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

REGO, Jose Lins do. **Menino de Engenho**. 61 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

RESENDE, Vânia Maria. "O realismo na obra O Menino Grapiúna, de Jorge Amado". In: **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.



A PALESTINA EM QUADRINHOS DE JOE SACCO: UMA VISÃO NARRATIVA E IDEOLÓGICA

Manfred Rommel Pontes Viana Mourão
Saulo Cunha de Serpa Brandão
Universidade Federal do Piauí

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar as Hqs *Palestina*: uma nação ocupada e *Palestina*: na faixa de gaza do quadrinhista maltês Joe Sacco. A partir das considerações teóricas do crítico literário Edward Said, enfatizamos elementos acerca da perspectiva narrativa e ideológica de Sacco, que nestas duas obras relata jornalisticamente sua passagem de Jerusalém a Gaza em 1991, época da primeira Intifada. Numa linguagem característica das narrativas que compõem o Jornalismo Literário norte americano, observa-se então um relato baseado em impressões de Sacco acerca das regiões visitadas, salientando sobretudo as histórias narradas pelos palestinos e uma visão ideológica adversa aos discursos empreendidos pela mídia sensacionalista ocidental. Dessa forma, podemos provisoriamente assegurar que Sacco pretende com sua narrativa autobiográfica expor um panorama da "questão palestina" na esteira da ideia de "discurso" apresentada por Edward Said, numa linguagem semiótica escrachada sob a influência da perspectiva quadrinhística de Robert Crumb e do jornalismo literário de autores como Hunter Thompson e George Orwell. Portanto, para este trabalho foram fundamentais as contribuições de autores como Umberto Eco (1979), Edward Said (2012), José Arbex (2000) e Norman Sims (1995) acerca da linguagem narrativa, da semiótica e das perspectivas ideológicas que compõem a obra de Sacco.

Palavras-Chave: Discurso, Edward Said, Joe Sacco, Narrativa, Quadrinhos.

Considerações Iniciais

Certa característica ideológica dos quadrinhos, motivo de várias críticas por teóricos da indústria cultural, por diversas vezes compôs um quadro raso da sua relevância enquanto forma de narrativa. Desse modo, os quadrinhos sempre tiveram pouca importância no mercado constituído por narrativas comumente consideradas "sérias", tais como o romance ou a biografia.

No decorrer de sua existência, vide as narrativas de Hergé ou os cânones da *Marvel Comics*, tais atributos verificam-se como típicos de culturas "dominadoras", cujas características normalmente são 1. Entreter o público com um gênero simples e acessível e 2. Ressaltar os seus preceitos político-ideológicos, advertindo o perigo de qualquer outra forma de pensamento alheio ao mundo ocidental.

Contudo, certos fatores históricos, como o fim da Guerra Fria, trouxe emergencialmente a necessidade de mudança da cara dos quadrinhos a partir do fim dos

anos 80, onde todo um processo de amadurecimento possibilitou a certos autores explorarem diferentes temas e técnicas em suas narrativas, agora cerceadas de ceticismo e reprovação.

Na linha das narrativas escrachadas que condenavam a centralização dos ideais nacionalistas norte-americanos e buscavam uma perspectiva marginal e não oficial da história, como é o caso de Robert Crumb e Art Spiegelman, surge a figura de Joe Sacco, cuja sensibilidade estética superou os estigmas dos super-heróis para assim tratar de assuntos "sérios".

Autor de hqs autobiográficas, ainda jovem ele iniciou a carreira desenhando suas experiências, se destacando posteriormente com os seus relatos de guerra, onde se misturavam sua própria visão com os relatos de entrevistados, sendo cunhado o termo "quadrinhos jornalísticos" para sua obra.

Assim, nesse cenário de narrativas de caráter jornalístico as obras de Sacco entre outros ganharam destaque, por focarem diversos temas, sobretudo aqueles relacionados aos conflitos e às guerras, não mais limitando a esse tipo de narrativa a visão unilateral dos "vencedores", mas contrariando-a e questionando-a, numa linha anti-ideológica ou anti-discursiva.

Os Quadrinhos no Modo Reportagem

Como já havíamos ressaltado anteriormente, o mundo dos quadrinhos sempre se associou a cultura de massa, dando a este gênero uma submissão artística inferior, o que pode ser claramente observado pelo mercado no decorrer do século XX. Contudo, sua relevância se observa no final do século XX, por uma legitimação teórica e artística deste gênero, como a empreendida por Will Eisner e a proliferação de quadrinhos de caráter cada vez mais sofisticados.

Tal legitimação, contudo, pode ser percebida antes mesmo da *Arte sequencial*, de Will Eisner, como nos assinala Umberto Eco (1979, p. 21) em seus estudos sobre a cultura de massa, ao defendê-los: "não interessam ao crítico nem o conteúdo, nem as modalidades estruturais, nem as condições fruitivas da mensagem. O que emerge para primeiro plano é uma forma de atração mórbida pelo *mysterium televisionis*." Desse modo, a análise de Eco nos adverte para as formas do discurso de massa não apenas para os aspectos puramente ideológicos, mas também para os seus princípios estéticos.

Umberto Eco busca uma forma de "teorizar" as revistas em quadrinhos, enquadrando

o que o autor chama de uma "semântica da história em quadrinhos" (ECO, 1979, p. 145). Portanto, surge, nas colocações do teórico italiano, uma tentativa de caracterizar os quadrinhos em um conceito mais ou menos relativo, cujo limite teórico, é mostrar como a narrativa em quadrinhos possui toda uma estrutura linguística comum às diversas narrativas tradicionais, transferidos para este tipo de gênero através de um "equivalente visivo do ruído" (ECO, 1979, p. 145)

É nesse sentido que só podemos entender uma narrativa em quadrinhos a partir de uma interação com a sua estrutura e a sua compreensão histórica, que incluem nesse entendimento a perspectiva de estética, social e ideológica do autor e do meio.

Vistas tais colocações, podemos dizer que a narrativa em quadrinhos passa por um determinado enquadramento ante as suas necessidades históricas e ideológicas, cujas características em Joe Sacco podem ser relativamente abordadas e analisadas.

Joe Sacco nasceu na ilha de Malta em 1960, mas foi residindo em Seattle (Estados Unidos) que tornou-se mundialmente reconhecido pela combinação do jornalismo e dos quadrinhos. Em Portland, nos anos 1980, onde co-editava e co-publicava uma revista mensal de desenhos, iniciou sua carreira nos quadrinhos. De 1993 até 1995 trabalhou nos seus *graphic books Palestina*, cuja pesquisa havia feito entre o fim de 1991 e início de 1992.

Em suas duas revistas, o autor narra experiências, aborda a cultura e as pessoas localizadas nos conflito entre palestinos e israelenses, investigando sobretudo a zona que corresponde à antiga Palestina e encontra-se hoje dividida entre uma área do estado de Israel, e duas áreas de maioria árabe ocupadas por Israel após a Guerra dos Seis Dias em 1967: a Faixa de Gaza e a Cisjordânia.

Tendo em vista a afinidade do público com a matéria e sua objetividade, as corporações de imprensa tem feito uso de diversos recursos narrativos nos quais há toda uma construção literária (em caso de jornais e revistas) ou cinematográfica (caso da TV) para expor os fatos. Mas seguindo uma linha dita independente estão as narrativas jornalísticas em quadrinhos.

Em diversas entrevistas o maltês radicado nos EUA afirma que a composição de seus personagens, de sua narrativa é baseada sobretudo em suas investigações jornalísticas, entrevistas e convivência com os moradores. Basta colocar que em entrevista concedida a revista Época o maltês afirmou: "Tentei desenhá-las da forma mais objetiva possível. Não queria ser melodramático. Mas é a minha interpretação. Outro artista faria diferente." (SACCO, 2011)

O "problema" desse método de reportagem é depender unicamente do relato e, para fazer a prova dos nove, outro relato é confrontado a fim de compor com maior proximidade o fato ocorrido no passado. Tal como nos ensina Foucault (2003) os enunciados são dados historicamente, e uma posição discursiva nada mais é que uma interpretação de um ponto de vista histórico. Interpretar, para Foucault, é explorar sentidos múltiplos, a busca de não ditos no dito. A análise de discursos pretende ver como práticas a partir de regras historicamente dadas, na delimitação das condições de certo acontecimento.

Logo, por mais que Sacco tente encontrar a "verdade" dos eventos, ele tem consciência desde o começo que nem sempre o que "está nos autos, está no mundo": ele tem plena noção da impossibilidade de retratar um fato tal como ocorrera, ainda que disponha de fontes confiáveis, dentro do possível, mas espera que este "ponto de vista" possa ser contextualizado, sobretudo na posição de um jornalista como ele se encontra, a saber, "[...] como alguém que estudou jornalismo nos Estados Unidos, saber que a mídia americana não tinha me mostrado os fatos que eu precisava para entender o que acontece. Só falam do atentado terrorista, sem contextualização." (SACCO, 2011)

Nessa faca de dois gumes, os relatos que estão à margem da versão oficial da história mostram-se tão complexos a ponto de ser um forte argumento de que não é possível explicar a dimensão real do todo em uma coluna de jornal ou em trinta segundos de um telenoticiário.

As Narrativas de Joe Sacco

Numa linguagem característica das narrativas que compõem o Jornalismo Literário norte-americano, observa-se um relato baseado em impressões de Sacco acerca das regiões visitadas, salientando sobretudo as histórias narradas pelos palestinos e uma visão ideológica adversa aos discursos empreendidos pela mídia sensacionalista ocidental.

Segundo Edward W. Said (2012, p. 43) há uma fecunda necessidade de defender a causa palestina, pois tal nação se funda com todas as características que marcam um povo e uma cultura comum. Entretanto, o mais marcante no discurso de Said é o seu relato acerca da representação ocidental acerca da causa palestina, cujas características foram totalmente deturpadas em função da *representação* colonizadora: "o sionismo sempre se incumbe de falar em nome da Palestina e dos palestinos; isso sempre significou uma operação de

obstrução, em que o palestino não pode ser ouvido (ou representar a si mesmo) no palco do mundo."

No cerne da questão representacional é a mídia que vincula o discurso totalizador, balizado pela dinâmica do jornalismo estadunidense. Para José Arbex Jr. (2000, p. viii) a objetividade jornalística é um mito que nem mesmo os mais sofisticados meios de comunicação conseguem quebrar. Assim, a atividade do jornal pretende mostrar, pois, que ali o que está contido "não é 'o' mundo, mas 'um' mundo, entre muitos outros mundos possíveis". Assim, a estética da hq, não pretendendo verossimilhança, apresenta uma visão própria, um testemunho da história de forma totalmente inovadora: cenários, pessoas e situações são vistos pela ótica do autor, ele próprio inserido na trama.

Embora as *Palestinas* de Sacco tenham sido as primeiras publicações a se proclamarem jornalismo em quadrinhos, houve precursores, como o *Maus*, de Art Spiegelman, uma entrevista no formato de hq que relata a juventude do pai do autor em guetos de judeus na Polônia e Auschwitz.

Contudo, nem todos os laços com o jornalismo tradicional foram cortados, já que sua técnica se fundamenta na soma do texto a desenhos que cumprem a função de fotografias, como em revistas jornalísticas. Isso acontece em algumas das revistas precedentes do próprio Sacco. As outras características das revistas são basicamente retiradas do *New Journalism* ou do Jornalismo Literário, como uso criativo da linguagem e descrição extrema de situações.

Assim, nessa obra, resultado de uma viagem à Cisjordânia, Jerusalém e Faixa de Gaza, Sacco retrata a situação dos palestinos sob a ocupação israelense do ponto de vista dos seus personagens (civis), cujas fontes diversas foram coletadas nos mais diferentes lugares: ruas, hospitais, escolas, casa de refugiados e entrevistou vítimas de tortura, velhos e crianças.

O intuito de Sacco, como coloca José Arbex Jr. (2000, p. x) na introdução de *Palestina*: uma nação ocupada, é dar "visibilidade aos árabes 'invisíveis'". No entanto, conforme pontua Arbex Jr. (op. cit. p. xi) o quadrinhista não faz um "panfleto palestino", mas se esforça "[...] para mergulhar no componente profundamente humano da tragédia palestina.".

Destarte, o jornalismo de Sacco se alia à literatura, utilizando os meios originários daquele, como uma forma de subverter a dinâmica "objetiva" do mesmo. Os traços desse tipo de narrativa são: imersão do repórter, voz autoral, estilo, acuidade, uso de símbolos e humanização. (SIMS, 1995)

No processo de *1. imersão do repórter* o jornalista lida com o seu objeto de trabalho em profundidade. Sua pesquisa extrapola o período comumente dado aos jornalistas convencionais, já que é necessário dispor de tempo para pesquisa e análise do material coletado durante as entrevistas. Sacco, em entrevista recente, diz que o trabalho com o jornalismo ultrapassa a barreira do comum, tanto em questões estéticas quanto ideológicas: "Quando eu estava escrevendo *Palestina,* evitava outros jornalistas. [...] Eles tinham que mandar um texto novo todo dia. Às vezes mais de um por dia. Nenhum tinha o privilégio de ir fundo numa única história e contá-la em profundidade." (SACCO, 2011)

Passado o convívio com as fontes, outro traço estético de Sacco, que se constitui como uma das marcas do Jornalismo Literário, é a narração em primeira pessoa, cuja particularidade é colocar a si próprio como aquele que estrutura e encaminha a narrativa, diálogos, tensões etc. Assim, *2. a voz autoral* está muito presente na obra. De acordo com o autor, o que ele faz é acidental, é realista, mas está mais para um ponto de vista dessa realidade, pela dinâmica que se apresenta a obra, recheada de fotografias e entrevistas, Sacco parece então seguir a risca a ideia de Norman Sims (1995, p. 9), cuja concepção do que a voz representa é uma marca literária distinta, pois "[...] advances the feeling of something created, sculpted, authored by a particular spirit."[31] Ou relembrando o que parece sempre nas entrevistas de Sacco, a sua escrita é mais uma interpretação do que uma afirmação.

O *3. estilo* de Sacco, cuja característica retoma uma certa dose de caricatura e humor, confronta-se com as temáticas sérias da guerra, numa espécie de jogo de humores que ao mesmo tempo querem ridicularizar e ressaltar, vide a fórmula latina *Ridendo Castigat Mores*. Contudo, não se trata nem de malabarismo artístico nem de menosprezo para com o seu objeto, antes é uma forma de distinção: "[...] muito do que eu e outros artistas fizemos é acidental. Meus desenhos não são totalmente realistas. Mas não porque eu penso: 'Vou fazer assim porque o leitor pode se identificar mais facilmente com o personagem.'" (SACCO, 2011)

Sacco procura então marcar uma narrativa tipicamente sua, cuja estrutura do enquadramento, do diálogo, do desenho ou da reflexão se organiza de momento a momento, como, por exemplo, a sequência da página 102 à 113 de *Palestina: uma nação ocupada*, onde o encarceramento de um personagem na prisão de Ghassar, transmite tensão e opressão pela redução de quadros na medida em que a história é relatada; ou o seu

[31] "[...] avança o sentimento de algo criado, esculpido, autorizado por um espírito particular." (tradução nossa).

contrário, quando em *Palestina: na faixa de Gaza*, Sacco usa duas páginas para compor uma imagem única, cujo aspecto passa uma relativa tranquilidade, a cena não possui qualquer linguagem escrita, ela fala por si.

Sacco usa de linguagem híbrida, por meio de *links* extraídos dos meios de comunicação e o cinema. Além disso, os quadrinhos e a literatura não ficariam de fora do estilo do quadrinhista, que tem como influências Robert Crumb, Hunter S. Thompson, Michael Herr e George Orwell.

Outra característica do Jornalismo Literário, e não só deste, mas do jornalismo em geral aparece nas *Palestinas* de Sacco. Esse aspecto sugere a preocupação de Sacco em relação à **4.** *acuidade*, que legitima esse tipo de narrativa como algo mais voltado para o jornalismo do que para a literatura.

É importante ressaltar ainda que Sacco só publicou suas duas revistas em 1993 e 1995, ou seja, no primeiro caso, um ano depois da sua pesquisa e no segundo três. Tal característica aponta para a pesquisa como mantenedora de sua obra, a qual não teria nenhuma relevância jornalística caso não acontecesse. Desse modo, Sacco parte da reportagem para os quadrinhos como forma de balizar seu discurso: "Meu cérebro está ligado no modo reportagem. O jornalismo é uma parte dele. Achei que era uma boa idéia fazer quadrinhos sobre essa experiência" (SACCO, 2011).

Os dois volumes aqui analisados tratam da questão palestina e têm por objetivo dar voz aos civis, assim, suas tradições culturais marcam toda a obra. É possível notar *5. o uso de símbolos* que representam a cultura local. Além das representações da culinária, das danças, da religião, entre outros, o autor utiliza a linguagem típica dos quadrinhos para contar a história, muitas vezes articulando esses elementos de variadas formas, causando certa estranheza pela inovação dos tipos de símbolos usados. Os mais comuns desses são sugeridos pela metalinguagem, a ironia, o humor, a digressão e a polifonia.

A última característica apontada por Sims, muito comum no trabalho de Sacco, é a **6.** *humanização.* Na narrativa é possível verificar sentimentos tantos do autor quanto dos entrevistados, descritos cuidadosamente sob a perspectiva do drama e do asco. Assim, através de diálogos, depoimentos, imagens e registros, o quadrinhista maltês cobre os rostos dos personagens com feições humanas ante a atmosfera de pavor por eles vivida. Muito embora as feições se assemelhem a caricaturas, elas são mais um elemento que expressa o olhar e a opinião do autor sobre os entrevistados.

Ademais, o jornalista humaniza a si próprio. Ao invés de se retratar como um herói, Sacco demonstra um grande pavor, dó ou indignação na medida em que caminha entre as

ruas e vielas dos mais diferentes lugares da Palestina. Seu não distanciamento da realidade retratada o mostra como uma pessoa comum, chocada com a realidade da guerra.

Considerações Finais

Ao utilizar a estética da história em quadrinhos para escrever uma reportagem, Joe Sacco consegue conciliar duas linguagens: a do jornalismo e a dos quadrinhos. Por meio da análise das obras de Sacco a partir das características do Jornalismo Literário, foi possível demonstrar que esse diálogo não só existe, como é feito de maneira substancial, de maneira a utilizar as técnicas jornalísticas coerentemente e não banalizar o valor estético da linguagem dos quadrinhos.

Assim, Sacco persegue uma notícia que não prioriza a "objetividade", mas apresenta os fatos ali narrados como uma fatia de determinada percepção de mundo. Uma espécie de ingrediente diluído da comunicação de massa convencional. Dessa forma, as fronteiras entre os gêneros, as posições, as perspectivas ideológicas entre outras narram o mundo retratado de forma mais subjetiva e politizada, como um meio de contrapor-se ao discurso hegemônico estabelecido.

Ao fazer de sua obra e estética um caleidoscópio opositivo do drama palestino sob o ângulo desse povo sem voz nem terra, Sacco trata o mundo como show e o show como notícia, reivindicando do jornalismo uma particularidade que fuja do impasse da hegemonia colonizadora ocidental.

Sendo assim, Sacco não apenas desenha o mundo a partir de suas experiências vividas como também consegue produzir imagens que permitem ao leitor não só subverter e questionar a percepção estabelecida pela grande mídia ao conhecer histórias e fatores sociais raramente abordados por ela, como também refletir a respeito da situação narrada.

É mais ou menos nesse sentido que outros grandes críticos dessa visão unilateral do discurso dominador, como é o caso de Edward Said, enfatizam esses elementos acerca da perspectiva ideológica dos meios de comunicação norte-americanos que criaram uma espécie de discurso acerca da Palestina cheio de estereótipos incoerentes. É, portanto, nesse sentido, que Sacco produz imagens de um mundo agora às avessas, questionando a percepção uniformizada da mídia ocidental hegemônica. Assim, nestas duas obras, Sacco relata subjetivamente sua passagem de Jerusalém a Gaza no final de 1991 e início de 1992, mas certamente não isento de crítica, ao qual seu intento se mostra com êxito.

Referências

ARBEX JR, José. Prefácio. In: SACCO, Joe. **Palestina**: uma nação ocupada. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 2000.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9 ed. São Paulo: E. Loyola, 2003.

SACCO, Joe. Meu cérebro funciona no modo reportagem. In: Redação Época, 2011. Disponível no hiperlink: <http://colunas.revistaepoca.globo.com/menteaberta/2011/07/04/joe-sacco-meu-cerebro-funciona-no-modo-reportagem/>. Ace. 13/07/2013.

_____. **Palestina**: na faixa de Gaza. Tradução de Cris Siqueira. 2 ed. São Paulo: Conrad, 2005.

_____. **Palestina**: uma nação ocupada. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 2000.

SAID, Edward W. **A questão da Palestina**. Tradução de Sonia Midori. São Paulo: Unesp, 2012.

SIMS, Norman. The art of literary journalism. In: SIMS, Norman e KRAMER, Mark (org.). **Literary Journalism**. New York: Ballantine Books, 1995.

A PARTICULARIDADE ESTÉTICA NO ROMANCE *ANGÚSTIA* (1936), DE GRACILIANO RAMOS

Rosilene Pimentel Santos Rangel
Universidade Federal de Alagoas

Resumo: O presente texto se propõe a expor analiticamente a interação entre indivíduo e sociedade, que emerge na narrativa do romance *Angústia* (1936), a partir das reflexões do narrador-personagem Luis da Silva sobre sua vida. No relato da personagem, o anseio por mudança e sua frustração diante de sua condição social realçam as contradições presentes na sociabilidade capitalista, sobretudo no que tange a classe média urbana, revelando como os indivíduos respondem de forma prática aos dilemas socialmente postos. A particularidade estética, categoria central do reflexo estético, é observada no romance por meio das questões essencialmente humanas que se encontram presentes na obra de arte, uma vez que no campo da Estética a humanidade se revela na forma de indivíduos e destinos individuais. Trata-se de uma pesquisa teórica baseada no aporte teórico-conceitual do filósofo húngaro marxista George Lukács, que tem uma produção significativa no campo da Estética. No processo de investigação, percebe-se que a observação da realidade permitiu a Graciliano Ramos contemplar em sua obra as lutas individuais, as reações dos indivíduos contra a alienação, apresentando uma análise literária que abarca as atitudes e os problemas característicos das classes sociais brasileira em um nível mais avançado do desenvolvimento capitalista, demarcando a possibilidade quase remota de o indivíduo ascender socialmente.

Palavras-Chave: Sociabilidade Capitalista, Trabalho, Teoria do Reflexo, Particularidade Estética.

Estética e Teoria do Reflexo

Entender o processo de criação da personagem Luis da Silva à luz da estética lukacsiana constitui-se em passo importante, uma vez que o campo da estética é portador de peculiaridades que não permitem confundir este tipo de pôr teleológico com outros reflexos.

Em sua Estética, Lukács (1966, p. 35) afirma que, "se queremos estudar o reflexo na vida cotidiana, na ciência e na arte, interessando-nos por suas diferenças, temos que recordar sempre claramente que as três formas refletem a mesma realidade." Ainda que essas formas de reflexo reflitam a mesma realidade objetiva, entre elas há diferenças importantes, indicando que não significam a mesma coisa, cada uma delas tem peculiaridades específicas.

Embora referente à mesma realidade, no mundo humano, a peculiaridade do reflexo estético é muito distinta tanto do reflexo da ciência quanto do reflexo do cotidiano,

especialmente porque "o reflexo estético se orienta imediata e exclusivamente a um objeto particular" (LUKÁCS, 1966, p. 249). Ou seja: "Para a compreensão da diferença decisiva entre reflexo científico e o estético era imprescindível sublinhar que o particular, o que no reflexo científico figura como 'campo' mediador, tem que converter-se no reflexo estético no centro, em ponto central organizador" (LUKÁCS, 1967, p. 269-70). Nesse ponto se estabelece uma função fundamental da particularidade no reflexo estético.

Existem também múltiplos reflexos estéticos que foram se diferenciando como um resultado do processo histórico originando tipos peculiares de manifestação artística como a música, a pintura, a dança, a literatura etc. De modo que a unidade estética dos diversos tipos de reflexo estético, bem como a gênese independente dos diversos tipos de arte é resultado de um amplo processo evolutivo do homem.

Essa evolução é um processo que, embora produzido pelos próprios homens, ocorre independentemente da consciência dos homens que participam dele. Por isso mesmo que a necessidade de produção de conhecimentos e a tarefa peculiar das ciências sociais seja a de transformar o essencial do processo em um para-nós, trazendo à consciência dos homens o processo como algo realizado por eles. Ainda que essa consciência possa ser verdadeira ou falsa ela é portadora de traços de autoconsciência. Sentimentos, ideias, atos, independentemente de que sejam bons ou maus do ponto de vista da autoconsciência, no fluxo da evolução se convertem em momentos de mudança importantes ao desenvolvimento humano.

No campo da estética intervém, além disso, de modo decisivo outro momento que é a inserção da subjetividade no qual "o momento subjetivo é aqui um componente orgânico fundamental da objetividade específica precisamente desse objeto" (LUKÁCS, 1967, p. 318). Deste modo, a subjetividade criadora reflete algo que lhe é intrínseco justamente porque se trata de um momento essencial do próprio processo objetivo.

Assim, o reflexo estético indica a profunda articulação entre gênero humano e indivíduo, pois sua peculiaridade

> se expressa, por um lado, no modo como esses indivíduos são portadores de sua imediatez sensível, que se destaca da vida cotidiana precisamente pela intensificação de ambos os momentos, e, por outro lado, no modo como está presente nesses indivíduos, mesmo sem suprimir sua imediatez, a tipicidade da espécie humana (LUKÁCS, 1966, p. 260).

O reflexo estético mostra sempre, como vimos, a humanidade na forma de indivíduos e destinos individuais. Ao refletir a sociedade em seu intercâmbio com a natureza, na realidade mostrada o homem está necessariamente sempre presente como objeto e como

sujeito. Mas isso nada tem a ver com um mero subjetivismo. Sem descartar a objetividade, o em-si contém o elemento subjetivo que

> se julga não só pelo fato de que seu modo imediato de manifestação - sem dúvida vinculado profundamente com sua essência – se concentra em torno de indivíduos ativos, impressões individuais etc., mas também porque esses objetos seriam inapreensíveis e incompreensíveis se não contivessem já em sua coisidade objetiva, claras alusões, inequívoca intencionalidade à vida intelectual e emocional dos indivíduos (1967, 318).

O pôr estético na qualidade de reflexo é a atividade humana que revela de modo mais imediato a subjetividade e a individualidade. Tanto que não há "nenhuma atividade humana em que o momento pessoal tenha uma importância tão constitutiva de toda objetividade, tão decisiva para toda conexão como na esfera do estético" (LUKÁCS, 1966, p. 256). Justamente por isso essa atividade permite a ascensão do homem em sua imediatez cotidiana acima da mera particularidade. Mas isso é determinado pelo seu caráter de objetivação. Para o autor:

> Só a arte, exclusivamente a arte cria – com a ajuda da mimese – uma contra figura objetivada do mundo real, figura que ela mesma se arredonda como 'mundo' que possui um Para-si nessa auto consumação na qual certamente se supera a subjetividade, porém, de tal modo que a preservação e a elevação a um nível mais alto seguem sendo os momentos abarcantes, dominantes do fenômeno (LUKÁCS, 1966, p. 256).

O caráter formal de uma obra de arte a coloca entre a subjetividade e a objetividade de tal modo que rompe com o caráter unilateral dos extremos que são subjetividade e objetividade. Libera a subjetividade de uma particularidade fechada em si e, ao mesmo tempo, libera a objetividade de seu distanciamento do homem. Assim:

> Ao realizar a obra de arte, como formação central da esfera estética, uma unidade orgânica da interioridade do homem com seu mundo externo, ao dar forma a uma unidade da personalidade humana com seu destino no mundo se produz a superação desses dois extremos no mundo do homem, da *humanidade* (LUKÁCS, 1967, p. 234, grifo na obra).

No interior desse movimento, o reflexo estético visa a "compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explícita riqueza de conteúdos e formas". Em decorrência disso, a particularidade não pode ser superada, uma vez que sobre ela funda-se o mundo formal das obras de artes. Sendo assim, "tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade" (LUKÁCS, 1978, p. 161).

A Particularidade Estética

As considerações iniciais de Lukács sobre a particularidade, categoria central do reflexo estético, remete a "particularidade como aquela categoria na qual se expressa de modo mais adequado a natureza estrutural do estético" (LUKÁCS, 1967, p. 199). O significado dessa categoria é ser um ponto médio entre a individualização e a generalização, como uma força de síntese ativa que quando eficaz reúne em cada objeto e em cada relação à singularidade viva e um grau relativamente alto de generalização. Pode-se compreender, assim, o papel desempenhado pelo trabalho no processo de generalização:

> O trabalho impõe uma captação muito mais precisa da objetividade e, consequentemente, uma expressão mais exata que guarda inequivocadamente as determinações específicas do objeto de que se trate, mas abarcando ao mesmo tempo as conexões, relações, etc., que são imprescindíveis para a execução do processo de trabalho. (LUKÁCS, 1967, p. 201).

No interior desse processo de generalização são produzidas gradações cada vez mais intensas e diferenciadoras que possibilitam captar a particularidade da particularidade. Por sua vez, o processo pleno da generalização, segundo Lukács (1967, p. 201), "é um processo de determinação", que ao se conscientizar como processo de determinação "aparecem os primeiros problemas da particularidade, de suas relações com a generalidade e a singularidade; a consciência os percebe e os converte em objetos do pensamento". Segue nosso autor em suas análises enfatizando que,

> a particularidade não é meramente uma generalidade relativa, nem tampouco somente um caminho que leva da singularidade a generalidade (e vice-versa), mas também a mediação necessária – produzida pela essência da realidade objetiva e imposta por ela ao pensamento – entre a singularidade e a generalidade. (LUKÁCS, 1967, p. 202).

Tendo como afirmação que o mundo da arte é o mesmo do homem, Lukács (1978, p. 163) afirma que, "toda obra de arte discute intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época". Tal fato se apoia na generalização da própria vida e de seus fenômenos concretos desempenhada por artistas importantes e com a colaboração da ciência e da filosofia. No entanto, essa "ajuda só é verdadeiramente fecunda quando aparece não como teoria, pronta para ser usada, mas como instrumento para compreender com maior profundidade, riqueza e amplitude os fenômenos da vida". (LUKÁCS, 1978, p. 163).

Nesse sentido, a grande arte pode elevar-se ao mais alto nível sem perder nada de sua peculiaridade e autonomia artística. Com efeito, a particularidade e a singularidade se mantêm em constante processo de superação, com ênfase na conservação. Isto é, exige-se

que a singularidade ao ser superada no particular mantenha-se conservada. Destaca Lukács (1978, p. 164) que,

> quanto maior for o conhecimento que o artista tiver dos homens e do mundo, quanto mais numerosas forem as mediações que ele descobrir e (se necessário) acompanhar até a extrema universalidade, tanto mais acentuada será esta superação.

Em relação à força criadora desse artista, acrescenta que quanto maior ela for "mais sensivelmente ele retransformará as mediações descobertas em uma nova imediaticidade, concentrando-as organicamente nela: ele formará um particular partindo do singular" (LUKÁCS, 1978, p. 163). Em função disso, a arte deve lutar para afirmar a singularidade, embora somente possa considerá-la algo artístico quando superada no particular.

Além disso, "a particularidade como categoria estética é uma expressão formal da vinculação aqui buscada das ações, dos sentimentos etc., humanos individuais com sua significação no processo evolutivo da humanidade" (1967, p. 318).

O papel que a categoria da particularidade tem na estética torna-se cada vez mais concreto na análise das questões singulares, uma vez que "não pode existir um só momento da obra de arte – por mais que seja possível objetivá-la em si – que possa ser concebido independentemente do homem, da subjetividade humana" (LUKÁCS, 1978, p. 192).

A Construção do Tipo Luis da Silva

Conforme mencionado, a particularidade como categoria central da estética assume necessariamente a forma do típico. Melhor dizendo:

> O típico é, com efeito, o terreno intermediário no qual se concentra tal significação generalizada da individualidade dos homens, situações, atos etc., sem abandonar por isso sua individualidade, pelo contrário, intensificando-a. É claro que um reflexo adequado de tal classe de objetividades não é possível a não ser evocadoramente (1967, p.316).

Mais adiante Lukács acrescenta:

> A tipicidade de que várias vezes falamos, derivável diretamente da particularidade, adquire seu verdadeiro sentido quando se refere a esse complexo objetivo: são típicos os caracteres, as situações, as intenções etc., que aludem claramente ao aspecto indicado da evolução da humanidade, que o faz destacar com plasticidade significativa e sensível. A determinação do típico, sua delimitação a respeito do termo médio e do excêntrico, não pode realizar-se filosoficamente de outro modo. A natureza da tipicidade não pode esclarecer-se realmente além de quando ocupa essa posição no complexo problemático Em-si – Para-nós (Idem, p. 318).

Deste modo, "a força e a profundidade reais da evocação artística se dirigem antes de tudo à interioridade do homem", provoca assim "o despertar de novas vivências no homem as quais amplia e aprofunda sua imagem de si mesmo, do mundo com o qual tem a ver no mais amplo sentido da palavra" (LUKÁCS, 1966, p. 334).

Na concepção marxista do realismo, a representação artística da essência se configura na aplicação dialética da teoria do reflexo no campo da estética. Contudo, é importante frisar que Lukács ao refletir sobre a essência da individualidade aponta "falsas antinomias" entre indivíduo e sociedade presentes em determinadas tendências teóricas contemporâneas, quando diz:

> Se é falso pensar que haja uma substância da individualidade humana fora do espaço e do tempo, que as circunstâncias da vida podem modificar apenas superficialmente, igualmente errado é conceber o indivíduo como um simples produto do seu ambiente (LUKÁCS, 1981, p. 261).

Explicita-se, assim, que no contexto socioeconômico, histórico e político apresentado por Graciliano Ramos em *Angústia* (1936), o personagem Luis da Silva não expressa um mero produto de seu ambiente, pois em seu processo de individuação é necessário considerar que,

> a sociedade age inevitavelmente sobre os indivíduos em sua interioridade, até nas formas mais íntimas de pensamento, de sentimento, de ações e reações e nesse permanente processo de interação entre indivíduo e sociedade se constitui a substância da individualidade humana, a personalidade como manifestação da interioridade do sujeito humano (COSTA, 2007, p. 54).

Portanto, no desenvolvimento da sociabilidade, observa-se como expressão da essência humana, a formação da individualidade como um processo no qual os homens reagem às alternativas criadas pela vida cotidiana, e no qual a personalidade emerge como substância da individualidade.

O "lugar singular" que *Angústia* ocupa na obra de Graciliano Ramos é enfatizado por Bueno (2006, p. 624) ao ressaltar que,

> O início da narrativa é um momento de crise. O começo da história da relação com Marina, motor do acontecimento-chave do romance, o assassinato de Julião Tavares, se dá em um momento de tranquilidade para ele. E para Luis da Silva a tranquilidade significa assumir uma posição de espectador.

Nessa direção, percebe-se a frequência das observações de Luis da Silva na narrativa, sua forma de projetar nos outros a tristeza que sente. Tal constatação está presente em todos os momentos da vida social dele em Maceió, colocando-se na posição de observador

que, embora se sinta algumas vezes incomodado, também lhe é agradável. (BUENO, 2006).

Seu distanciamento e observações em relação à "vida dos outros de certa maneira acaba compondo a sua e é como se ele também, em troca, participasse da deles". Além disso, "ele não quer se alhear de todo, ele quer mesmo é esse isolamento ligado aos outros não pelas mãos, que se sujariam, mas pelos olhos, que a tudo devassam mas permanecem limpos do mundo" (BUENO, 2006, p. 627).

Luis da Silva é um tímido funcionário público de trinta e cinco anos, oriundo de uma família rural em decadência, que almejando modificar sua condição social muda-se para a cidade. Nessa obra literária, ao expor a relação entre as personagens,

> Graciliano discute o ideário da pequena burguesia e a exploração do capitalismo, ao mesmo tempo em que enfatiza, através de um aparente caso de amor, a necessidade de compreensão da realidade para buscar formas de intervenção da subjetividade e investigar criticamente a moral social burguesa, a partir da visão de uma classe média que se forma dentro do aparato do Estado, portanto, atrelada à lógica do capital (MAGALHÃES, 2006, p. 58).

A busca pela realização pessoal de Luis da Silva esbarra sempre no fator econômico. O Capital e sua lógica destrutiva permeiam as relações, minam o indivíduo e o faz capaz de degradar-se a depender de suas escolhas.

Notadamente, percebe-se, nas indagações que cercam e afligem Luis da Silva, uma mistura de presente e passado, um olhar no qual a personagem reflete sobre como os indivíduos respondem de forma prática aos dilemas socialmente postos. Bueno (2006, p. 62-622) sublinha que em Graciliano Ramos "a psicologia não se separava da vida social, e em *Angústia* fica muito claro o quanto há de recalque social na crise psicológica que leva Luis da Silva a matar Julião Tavares."

A grandeza dessa personagem, sua elevação à categoria de tipo é marcada por uma narrativa que revela um homem concreto atormentado por uma realidade concreta que o aprisiona. Seu isolamento aparece associado "a características psicológicas muito marcantes", dentre elas a sua "mania de limpeza" (BUENO, 2006, p. 625). No relato da personagem, percebe-se o anseio por mudança e sua frustração diante de sua condição social, realçando as contradições presentes na sociabilidade capitalista, sobretudo no que tange a classe média urbana. Essa condição econômica e social de inferioridade é revelada em diversos trechos da narrativa, momentos nos quais Luis deixa transparecer o seu fracasso, a sua revolta e o seu inconformismo diante da realidade (RAMOS, 2009, p. 8):

"sou um pobre diabo"; "uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e saem" (RAMOS, 2009, p. 29).

A não aceitação de sua condição social, seu ódio à burguesia, sua indignação e o desejo de pertencimento à outra classe social faziam com que Luis identificasse na figura de Julião Tavares uma contradição: o que ele desejaria ser e o que ele desprezava. Diante disso, a personagem revela que Julião Tavares "não tinha nenhuma das qualidades que o atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor [...] cumprimentava-me de longe, fingindo superioridade" (RAMOS, 2009, p. 5-52).

A personagem Marina, "sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados" (RAMOS, 2009, p. 40), surge na narrativa como uma possibilidade de mudança na vida tão sem graça de Luis, despertando seu interesse de casar-se. A relação entre eles se assemelha a um pacto no qual o amor não faz parte. Marina deseja mais do que a vida modesta que Luis lhe oferece, ela também nutre mudar sua condição social. Marina gasta as parcas economias de Luis e desfaz o noivado quando é seduzida por Julião Tavares. Seu destino não é diferente do de muitas mulheres pobres que são enganadas por homens ricos. Ao engravidar é abandonada por Julião. Diante do fato, Luis constata que,

> Marina não poderá ser dele, mas o outro também não a quer mais, já fez o uso necessário, comum à classe dominante, que se utiliza dos trabalhadores e depois os abandona, como ele próprio viu na fazenda do avô, quando a seca e a má administração do pai acabaram com tudo (MAGALHÃES, 2006, p.74).

A revolta de Luis da Silva com o rompimento do noivado e a ideia fixa de matar Julião Tavares não significam que o ato esteja relacionado com Marina. O que se percebe é que a morte de Julião simboliza a destruição do que ele representava. Todavia,

> Luis da Silva não destruirá a máquina capitalista de exploração, a deificação do dinheiro, que são os fatores que possibilitam a existência e a ação do repelente comerciante, nem tampouco – e este é o conteúdo da 'conversão' final de Luis, da tomada de consciência da inutilidade de seu ato gratuito – lhe permitirá reconquistar a dignidade perdida, atingir a liberdade e a verdadeira realização individual (COUTINHO, 1967, p. 166).

Ao contrário do que Luis esperava, o assassinato lhe foi inútil. Sua vida continua solitária e ele constata: "vivo agitado, cheio de tremores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são as mãos de velho, fracas e inúteis" (RAMOS, 2009, p. 8). Luis da Silva continua a ser um cidadão qualquer, um pequeno burguês que constata sua impotência diante da realidade que o aprisiona.

Considerações Finais

Na composição de suas personagens, ou seja, na construção de seus tipos, Graciliano Ramos apresenta uma forma peculiar de situá-las no processo social. A observação da realidade permitiu a Graciliano Ramos contemplar em sua obra as lutas individuais, as reações dos indivíduos contra a alienação, apresentando uma análise literária que abarca as atitudes e os problemas característicos das classes sociais brasileira em um nível mais avançado do desenvolvimento capitalista, demarcando a possibilidade quase remota de o indivíduo ascender socialmente.

No âmbito da obra literária em questão, os acontecimentos sociais que compõem o cenário histórico permitem observar a interação entre indivíduo e sociedade a partir das reflexões de Luis da Silva sobre sua vida. A personagem-narrador apresenta a história de uma angústia que tem como pano de fundo uma análise da estrutura social brasileira, em face de uma nova realidade após as transformações de 1920 e 1930, revelando uma sociedade burguesa na qual se acentuam as desigualdades, as injustiças e as imoralidades.

Em suas observações, Luis da Silva traça uma realidade sem possibilidade de mudança, composta por indivíduos inertes e conformados que revelam, por intermédio de suas mazelas, decepções e angústias cotidianas, a condição de descaso, abandono e ausência de perspectivas. Sua personalidade é constituída a partir de suas escolhas mediante as alternativas socialmente determinadas pelas condições objetivas da vida cotidiana, e não simplesmente como resultado do seu ambiente.

Referências

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006.

COSTA, Gilmaisa Macedo. **Indivíduo e sociedade:** sobre a teoria da personalidade em Georg Lukács. Maceió: EDUFAL, 2007.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Literatura e humanismo:** ensaios de crítica marxista. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

LUKÁCS, Georg. **Estética I**. V. 1, 2, Tradución castellana de Manuel Sacrístán, Barcelona – México, DF: Ediçiones Grijalba, 1966.

_____. **Estética I.** V. 3, 4, Tradución castellana de Manuel Sacristán, Barcelona – México, DF: Ediçiones Grijalba, 1967.

_____. **Introdução a uma estética marxista:** sobre a categoría da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____ **Ensaios sobre literatura.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAGALHÃES, Belmira. A política do favor na modernidade brasileira periférica. In: ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira (org.). **Angústia:** 70 anos depois. Maceió: Catavento, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Angústia.** 64. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2009.

A PERVERSÃO SEXUAL USADA COMO SÁTIRA DO CRISTIAŃISMO NO CONTO "O PRECEPTOR FILÓSOFO" DO MARQUÊS DE SADE

Rossana Tavares Almeida
Dr. Arturo Gouveia
Universidade Federal da Paraíba

Resumo: A importância do conto "O preceptor filósofo", do Marquês de Sade, deve-se à perversão sexual usada como sátira do cristianismo. Sade ridiculariza a Igreja através da perversão sexual no ensinamento do abade ao Conde Nercevil, para explicar a consubstancialidade de Deus pai e Deus filho. Tal perversão é analisada à luz do ensaio "Krafft-Ebing, *PsychopathiaSexualis*e a criação da noção médica de sadismo", de Mário Eduardo Costa Pereira. Na sua obra Sade não discorda somente das doutrinas cristãs, também critica os dogmas religiosos e a repressão eclesiástica ao sexo. Conforme Sade, o sexo tem como única finalidade o prazer. A posição contrária de Sade à Igreja pode ser compreendida pelo conhecimento da filosofia defendida por ele, na qual nenhum deus e moralidade deveriam existir. Tendo como base o ensaio de Mário Eduardo, o comportamento de Sade pode ser considerado uma perversão sexual, porque o erotismo dele,contrariando aIgreja, não era direcionado para a preservação da espécie. Além disso, o sexo no conto tem como objetivo o divertimento do preceptor, sendo a perversão sexual o fulcro da obra sadiana, considerada, segundo Mário Eduardo, comportamentos anormais e, para a sociedade francesa da época, uma depravação. Assim, a divergência entre ciência, religião e literatura é importante para discutir os pontos de vistas diferentes e as consequências deles para sua época.

Palavras-Chave: Sade, Perversão sexual, Igreja.

Considerações Iniciais

Diante de grandes problemas sociopolíticos e econômicos, a França, durante o século XVIII, atravessava um momento de crise, pois o tesouro real estava endividado por causa da vida luxuosa concedida à nobreza e ao alto clero, também por falta de condições para competir no mercado externo, pelo fato de sua economia ser baseada principalmente na agricultura. Enquanto isso,o povo vivia em extrema fome e miséria, sendo ainda obrigado a pagar impostos. Nesse contexto, que antecede a Revolução Francesa, surgem os trabalhos de Donatien Alphonse François, mais conhecido como Marquês de Sade (1740-1814). Suas obras também foram escritas durante a Revolução Francesa.

Sade negava as convenções morais da época, podendo ser considerado um escritor amoral, pois a ideologia sadiana negava qualquer tipo de moral. Esta, para ele, não deveria existir; por isso, tendo Marquês de Sade como referencial, as obras do autor não podem ser consideradas imorais pelo conflito com a moral socialmente e religiosamente

convencionada. Desse ângulo, pode-se afirmar que o Marquês de Sadé simplesmente desconsidera a moral social. Para Sade, além disso, a religião não deveria existir, pois a concepção sadiana entra em conflito com a moral cristã, sempre contestando a existência de Deus. Considerado um autor libertino, consagra sua vida ao prazer, principalmente ao prazer erótico. Por esta razão, percebemos em suas obras perversões sexuais.

Neste trabalho é proposto o estudo do conto "O preceptor filósofo", analisando-se a perversão sexual usada como sátira do cristianismo. O embasamento teórico será o ensaio "Krafft-Ebing, PsychopathiaSexualis e a criação da noção médica de sadismo" de Mário Eduardo Costa Pereira.

A importância da escolha da obra sadiana neste trabalho deve-se à crítica feita pelo autor ao cristianismo. Segundo ele, a doutrina cristã reprime os instintos vitais do homem, como a obtenção do prazer a qualquer preço, mesmo que custe a vida. Sade ridiculariza a Igreja e crítica a repressão eclesiástica, defendendo a existência do prazer livre e individual. Naquela época, a Igreja ditava o que era imoral e moral. Para ela, as práticas sexuais deveriam ser voltadas somente para reprodução. Fora dessa finalidade, eram consideradas imorais. A relevância da sátira de Sade está no conflito entre as regras ditadas pela Igreja e a filosofia dele, que ignora os dogmas religiosos. Para ele, as sensações e todo prazer que o corpo proporciona constituem o mais importante, sem considerar os comportamentos julgados normais pela Igreja e sociedade. A ridicularizarão da Igreja no conto ocorre a partir da perversão sexual no ensinamento do abade ao Conde Nercevil, para explicar a consubstancialidade de Deus pai e Deus filho. Essa afronta de Sade aos princípios religiosos, bastante fortes na época, é evidente no conto. Este é um dos principais motivos para ele ser escolhido como objeto de estudo deste trabalho. Portanto, é importante estudar a perversão sexual do conto porque expressa a crítica sadiana ao cristianismo por meio da perversão sexual.

A base teórica utilizada é essencial porque nela é construída pela primeira vez um diagnóstico de condutas sexuais aberrantes, recorrendo ao nome do próprio Sade para nomear tais comportamentos. O texto de Eduardo Costa fornece conceitos que vão contribuir para a compreensão do tema tratado no conto.

Compreendendo o Conceito de Perversão Sexual

Richard Krafft-Ebing fez um dos primeiros levantamentos sistemáticos das várias maneiras de perturbação da vida sexual humana. Além disso, a obra traz uma síntese das concepções médicas acerca da perversão. Nesse panorama, caberia à ciência definir quais práticas eróticas deveriam ser consideradas normais e quais deveriam ser consideradas patológicas.

Para deliberar o que seria normal dentro das práticas sociais e o que seria desviante, Ebing recorre à ciência biológica. Dessa forma o natural ou o normal seria o sexo com a finalidade de preservação da espécie. O gozo erótico ocasionado pelo sexo só poderá ser natural se objetivar a reprodução. Qualquer prazer que se desvie desse objetivo deverá ser considerado perversão, ou seja, para Krafft-Ebing, todas as exultações eróticascujo desígno não seja a preservação da espécie são consideradas perversão sexual.

Helton Angelo, pastor evangélico, define a perversão sexual como tudo aquilo que Deus definiria como uma conduta sexual pecaminosa, fora da prática dos relacionamentos heterossexuais (2010, p. 79). Para este autor, as práticas sexuais não devem objetivar apenas a perpetuação da espécie, mas toda a vida sexual deve ser pautada nos princípios cristãos, por isso, nem tudo é permitido no casamento.

Diferentemente, Mannocci, psiquiatra paulista, não denomina tais práticas de perversão sexual, mas "desvio sexual", afirmando que este conceito é mutável, pois muda conforme o tempo, local e cultura, e cabe à "moral individual" que julgar o que seria desvio sexual. Nesse caso, só seria patológico o que viesse a prejudicar o indivíduo.

Em outro artigo, Muribeca recorre a textos freudianos para conceituar a perversão sexual, a qual Freud denomina de aberração sexual, em que o desvio está relacionado à finalidade e ao objeto sexual. Assim, as perversões sexuais consistem em transgressões da função sexual quanto ao corpo e à esfera do objeto sexual, sendo este entendido como a pessoa de quem procede a atração sexual. De acordo com Muribeca, entendemos como perversão as práticas sexuais que extrapolam o objeto do coito, nas quais o orgasmo se dá por meio de práticas ou objetos que se desviam da normalidade.

A Perversão Presente no Conto

No conto "O preceptor filósofo", o Sr. Abade Du Parquet é preceptor do Conde de Nercevil, um jovem de quinze anos que desejava compreender a consubstancialidade de

Deus pai e Deus filho. E o abade irá ensinar tal questão de forma peculiar, para facilitar a compreensão do aluno.

PsychopathiaSexualis, de Krafft-Ebing, segundo Mário Eduardo, é um texto unificador dos conhecimentos médico-psiquiátricos. Para considerar anormais os comportamentos sexuais, ele buscará recurso na biologia. O prazer sexual natural e normal será um meio para preservação da espécie, contribuindo para a reprodução. O erotismo praticado com outra finalidade deverá ser considerado "perversão sexual". Vejamos a seguinte passagem:

> O prazer obtido da relação sexual será natural na medida em que contribua para a reprodução. Todo o erotismo praticado fora desse contexto deverá ser considerado como desviante. Sob esse prisma, deverão ser consideradas como "perversão sexual" todas as satisfações eróticas cujo objetivo não seja a preservação da espécie.(Pereira, 2009, p. 382).

Observamos que o erotismo, conforme Mário Eduardo é um ciclo natural. Apesar de ser um estudo científico, podemos ver no discurso dele uma relação com a religião, porque essa interpretação do prazer ser somente permitido para perpetuação da espécie também é definido pela doutrina cristã, quando afirma que o homem tem que povoar a terra. O erotismo da obra sadiana tem uma finalidade totalmente oposta, como pode ser visto na passagem do conto: "O honesto abade, desejoso de sair bem nessa educação e de facilitar ao aluno (...). Fez vir à sua casa uma menina de treze a quatorze anos e, tendo bem instruído a pequena, a uniu ao jovem aluno." (Sade, 1985, p.35-36).

Considera-se que o fulcro da obra sadiana seja a perversão sexual, porque ele traz em seus textos o erotismo. Especificamente nessa parte do conto, o sexo não tem o objetivo de preservação da espécie, mas sim para o divertimento do abade. Além disso, Sade satiriza o cristianismo, como pode ser visto na seguinte citação: "De todas as ciências que se metem na cabeça duma criança quando se trata de educá-la, os mistérios do cristianismo, embora das partes mais sublimes dessa educação, não são, no entanto das que se introduzem com mais facilidade nos tenros espíritos." (Sade, 1985, p.35).

Conforme a filosofia de Sade, nenhum Deus e moralidade deveriam existir. Porém, na maioria de suas obras, há quase sempre uma referência a Deus, utilizada por ele como forma de satirização ao cristianismo. Na passagem acima, ele critica a educação cristã. Nota-se um ponto marcante das obras dele, o ateísmo intelectual, podendo ser visto nessa outra citação: "Convencer, por exemplo, a um rapaz de quartorze ou quinze anos que Deus

pai e Deus filho são apenas um, que o filho é consubstancial ao pai e o pai ao filho (...) é mais difícil de fazer entender álgebra (...)" (Sade, 1985, p.35).

A filosofia exposta na obra de Sade é uma produção ateísta. Quando ele fala sobre Deus ou algo relacionado à religião cristã, é em forma de ironia. Para ele, a criação do universo por um Deus é uma explicação irracional. A moralidade e a religião são negadas por Sade. Observemos a subsequente citação do conto: "- Bem, meu amigo - lhe falou, - concebe agora o mistério da consubstancialidade, compreende, sem muito esforço, como é possível que duas pessoas façam uma?" (Sade, 1985, p.36).

Sade satiriza a consubstancialidade de Deus pai e Deus filho ao ensinar, através de um ato sexual implícito, no conto, entre o conde Nercevil e uma menina, o que para a Igreja é considerado uma blasfêmia. Tal educação é também amoral. Analisemos a passagem do conto: "- Ah meu Deus, abade - diz o encantador energúmeno, - agora entendo tudo com facilidade surpreendente. Não me admira que esse mistério faça, como se diz, toda a alegria das pessoas celestes, pois é doce, sendo-se dois, brincar de não ser senão um." (Sade, 1985, p.36).

Sade ridiculariza a Igreja com uma educação "eclesiástica" não convencional ministrada pelo abade. A própria figura dessa autoridade da Igreja vai ser utilizada pelo Marquês como ponto de crítica. Como é que um líder religioso vai ensinar uma passagem bíblica sagrada para os cristãos, por um ato considerado perversão sexual e imoral para a Igreja e a sociedade da época? Vejamos a subsequente citação, mostrando a postura do abade diante da situação:

> O complacente abade, que essa cena divertia tanto quanto o aluno, fez a mocinha voltare a lição recomeçou, mas desta vez o abade, comovido pela deliciosa perspectiva que o bonito pequeno Nercevil lhe mostrava ao se consubstanciar com a companheira, não pode deixar de fazer o terceiro na explicação da parábola evangélica (...) (Sade, 1985, p. 36).

O abade, ao usar a inocência do jovem conde para divertimento próprio, foge dos padrões morais da Igreja. Sade utiliza esse desvio de padrão para criticar não só as figurar religiosas, como também as convenções humanas segundo as quais o prazer sexual é tido como absurdo. Observemos, a respeito disso, a concepção de Mário Eduardo:

> Dessa forma, pela primeira vez, a noção de sadismo encontra-se descrita em termos médicos, de modo a caracterizar de maneira clara uma forma aberrante de comportamento sexual na qual o gozo erótico só pode ocorrer à condição de se encontrarem associadas crueldade ativa, violência e volúpia. (Pereira, 2009, p. 383).

Percebemos que as ações do conto podem ser consideradas´ aberração do comportamento sexual, pois o gozo erótico do abade se dá através da volúpia, ou seja, lascívia, colocadas propositalmente por Sade para criticar a moralidade, a pretensão e o dogmatismo. A sociedade francesa, para tais atitudes eram tidas como "perversão". Podemos observar nesse trecho a importância de Sade para os estudos dos transtornos sexuais:“A referência de Sade é, portanto mais do que alusiva, pois a descrição mesma do transtorno ancora-se diretamente na concepção sadiana da excitação sexual mais plena, que se realiza na articulação entre o crime, a transgressão e o êxtase..." (Pereira, 2009, p.383).

Sade transgride a axiologia e os princípios religiosos, tomando como objeto de transgressão o personagem principal, uma figura religiosa que deveria submeter-se aos parâmetros sociais da moral e da religião. Ao decorrer do conto, há uma contradição das ações do preceptor: por que uma autoridade religiosa, ao invés de ensinar questões religiosas através de textos bíblicos, vai usar a inocência do conde para um desejo erótico pessoal, tido como transgressão para a Igreja? Analisemos esse trecho:

> - Elasticidade demais nos movimentos, de modo que a conjunção não sendo assim tão íntima evidencia menos bem a imagem do mistério que se trata de demonstrar aqui... Vamos fixar, desta maneira - diz o malandro devolvendo por sua conta ao discípulo o que esse emprestara à moça. (Sade, 1985, p. 36).

Essa transgressão, para a Igreja, é considerada pecado e violação da moral social. Conforme mostra Mário Eduardo, essa filosofia erótica de Sade era perversão sexual, porque não era direcionada a perpetuação da espécie. Porém, para Sade, todos os extravagantes desejos sexuais em sua obra eram razoáveis e até racionais. A procriação não era relevante para Sade, o que poderia resulta na extinção da humanidade. Observemos a seguinte citação, que demonstra a tese defendida por Sade:

> -Ai, Deus, como pisa, abade, e essa cerimônia me parece inútil. Que me ensina a mais sobre o mistério?
> -Irra - balbucia o abade de prazer, - não vês, querido, que te ensino tudo ao mesmo tempo? É a trindade, meu filho... É a trindade que estou te explicando. Mais umas cinco ou seis lições dessas serás doutor da Sorbonne. (Sade, 1985, p. 36).

Pode ser vista na passagem do conto um mescla de literatura, sexo, críticas à Igreja e às moralidades sociais, destacando de Sade as ânsias e crenças filosóficas. Sendo estas consideradas "depravação" pela Igreja, já Mário Eduardo as considera patologia.

Considerações Finais

Ao final deste trabalho, percebemos a importância da teoria de Mário Eduardo para a análise da perversão sexual usada como sátira do cristianismo, pois Krafft-Ebing faz uma abordagem psicológica dos textos de Sade, percebendo que nas obras deste a dor torna-se prazer. Nos trabalhos sadianos, os excessos, a anarquia, a blasfêmia e a imundície é um caminho para a libertação.

O Marquês de Sade tece críticas à sociedade francesa e à Igreja através da perversão sexual. Pode-se demostrar uma relação entre o conto e a teoria de Krafft-Ebing sobre os comportamentos sexuais aberrantes. Segundo o teórico, a perversão sexual é o sexo com a finalidade oposta à preservação da espécie. Já Sade defende o erotismo como meio para o prazer próprio. Essa divergência entre a ciência e a literatura é importante para a discussão do assunto. Estudar a perversão sexual no conto propicia o conhecimento das práticas sexuais não somente como o sexo pelo sexo, mas, sim, o sexo como forma de crítica a um momento histórico.

Este trabalho contribuiu para um conhecimento sobre como construir um pensamento crítico e analítico, e a importância da literatura como meio de crítica e suporte até mesmo para um desenvolvimento de uma teoria científica.

Referências

GOUVÊA, Helton Angelo de. **Perversão sexual -** Proteja a si e a sua família. Curitiba: A. D. SANTOS, 2010.

LEFORT, Claude. "Sade: o desejo de saber e o desejo de corromper". In: NOVAES, Adauto. **O desejo.** São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

MANNOCCI, João Fernando*et al*. **Disfunções sexuais**. São Paulo: Fundação Byk, 1995.

MURIBECA, Mercês. "As diferenças que nos constituem e as perversões que nos diferenciam". In: **Estudos de Psicanálise**. Aracaju,nº 32, p. 117-128. Novembro de 2009.

PEREIRA, Mario Eduardo Costa. "Krafft-Ebing, a *PsychopathiaSexualis* e a criação da noção médica de sadismo".In: *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.* São Paulo, v. 12, n. 2, p. 379-386, junho 2009.

ROUANET, Sergio Paulo. “O desejo libertino entre o Iluminismo e o contra- iluminismo”. In: NOVAES, Adauto. **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p. 167-196.

SÁ, Daniel Serravalle de. “O Marquês de Sade e o Romance filosófico do século XVIII”. In: **Revista Eutomia**. Ano I - N° 02 (362-377).

SADE, Marquês de. O preceptor filósofo. **O marido complacente**.Porto Alegre: L&PM, 1985, p. 35-36.

VOVELLE, Michel. “A Revolução Francesa e seu eco”. **Estudos Avançados**, p. 25-45. In: “7º Congresso Internacional das Luzes”, em Budapeste, no período de 26 de julho a 2 de agosto de 1987.

A REPRESENTAÇÃO DIVINA POR MEIO DA INTERPRETAÇÃO HUMANA

Suelen Pereira da Cunha
Francisca Galiléia Pereira da Silvia
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo demonstrar como se dão as representações divinas por meio da interpretação humana, de acordo com a filosofia do Pseudo-Dionísio o Areopagita. Para tanto, é feita uma análise sobre como o homem compreende a realidade divina e de como a divindade é demonstrada nas escrituras sagradas. De forma que seja perceptível que as afirmações, para que possam representar à divindade, necessitam serem formuladas de modo a se anularem, ou seja, precisam ser feita por meio de negações ou afirmações contrárias. De modo que a negação é quem melhor representa a divindade. Assim, se torna perceptível o papel desta negação diante da afirmação, pois, segundo Pseudo-Dionísio, só é possível representar a divindade por meio de negações. Uma vez que a afirmação tende a limitar o Ser da divindade evidenciando que só é possível compreender a divindade através do Silêncio, ou seja, das Trevas. Portanto, só é possível expressar a divindade por meio da negação ou de afirmações contrárias, de forma que estas afirmações se anulem, uma vez que os homens não podem alcançar o ser do Divino em sua totalidade. Neste trabalho é utilizada a *Obra completa* do Pseudo-Dionísio como fundamento teórico.

Palavras-Chaves: Pseudo-Dionísio, Representação, Interpretação, Negação, Contrários.

Considerações Iniciais

A causa primeira, por diversas vezes na filosofia antiga e medieval, é descrita como inominável, o que está além de todo ser, de toda inteligência e aquela cuja razão discursiva não é possível alcançar. Contudo, apesar de existir uma concordância a respeito da impossibilidade de descrever ou conhecer a causa primeira em sua plenitude, há sempre uma tentativa de fazê-lo.

Em geral, os filósofos concordam que a melhor maneira de descrever a causa primeira, que na maioria das vezes aparece sob a figura de Deus, e por meio da negação e da analogia. Pois esta causa, que dá origem a todo ser, se encontra em um patamar diferente do patamar que o homem se encontra, já que a causa primeira se situa na esfera do inteligível, já o homem, como um ser composto de corpo e alma, se encontra em uma esfera racional, por meio da alma, e sensível. Neste sentido, o homem fica impossibilitado de conhecer a divindade em sua plenitude.

No entanto, para alguns, se faz necessário conhecer a Causa Primeira, mas como isso é possível uma vez que o homem não pode descrever o que ela é em sua plenitude? Bem, esta é a problemática que Pseudo-Dionísio, em sua obra, tenta solucionar.

A Representação Divina Por Meio da Interpretação Humana

> O desconhecimento desta própria Supra-essencialidade que ultrapassa razão, pensamento e essência, deve ser objeto da ciência supra-essencial; portanto, não devemos levantar os olhos para o alto a não ser à medida que se nos manifesta o próprio raio de luz das santas palavras teárquicas, cegando-nos, para receber as mais altas luzes, desta sobriedade e desta santidade que convêm aos objetos divinos. (PSEUDO-DIONÍSIO, p. 10).

Partindo do pressuposto de que a realidade é dividida em três: inteligível, racional e sensível e, sabendo que a realidade divina diz respeito à realidade inteligível, deve-se ter em mente que as manifestações destas duas realidades, inteligível e sensível, são diferenciadas. Isto porque uma está sujeita ao devir, enquanto a outra, não; uma é Causa e a outra, efeito. Neste sentido, Pseudo-Dinísio, o Areopagita, no livro *Os nomes divinos* afirma que não se pode expressar nada sobre a realidade divina fora daquilo que está nas Escrituras Sagradas, pois a divindade se manifesta nas escrituras.

Para compreender esta afirmação se faz necessário compreender o que é esta realidade divina. É preciso levar em consideração que esta realidade ultrapassa toda razão, pois se trata de uma natureza supra-essencial e, como supra-essencial, ela está acima de todo entendimento. Ademais, uma vez que é causa de toda inteligência e sabedoria ela é causa dos princípios. Por possuir uma natureza diferente daquela que está presente no homem não é possível exprimir qualquer juízo sobre a divindade que seja diferente daquele que ela mesma faz de si. O que se deve ao fato dela não pode ser alcançada, por transcender a todo ser.

É por transcender a todo ser e, portanto, a toda razão, que no livro *A Teologia mística,* Pseudo-Dionísio afirma que para que algum conhecimento da divindade seja possível é preciso que o homem se encerre em Trevas. Mas esta Treva, segundo ele, é mais luminosa que qualquer conhecimento, visto que se trata do Silêncio, de uma mística, que é a única forma de alcançar as realidades divinas. Única porque não é possível que o sensível, aquilo que conhece através da afirmação, compreenda aquilo que só pode ser representado através da negação. Esta Negação, da qual se refere o Pseudo-Dionísio, trata-se de um despojar-se do saber, da aquisição de uma ignorância daquilo que é contrário e que está mais distante do divino, a saber: o sensível. Fatos estes que podem ser claramente visto na recomendação de Dionísio a Timóteo quando diz:

> Quanto a ti, querido Timóteo, exerce-te sem cessar nas contemplações místicas, abandona as sensações, renuncia às operações intelectuais, rejeita tudo o que pertence ao sensível e ao inteligível, despoja-te totalmente do não-ser e do ser, e eleva-te assim, o quanto podes, até te unires na ignorância com Aquele que é além de toda essência e de

> todo saber. Porque é saindo de tudo e de ti mesmo, de maneira irresistível e perfeita que tu te elevarás em puro êxtase até o raio tenebroso da divina Supra-essência, tendo abandonado tudo e te despojado de tudo. (PSEUDO-DIONÍSIO, 2004, p. 130).

O divino se encontra no cume de todas as hierarquias, ele possui uma natureza incorpórea e invisível e, por esta via, é afirmado, na *Hierarquia Celeste,* que a melhor forma de representar o divino não é através dos semelhantes. Mas de dessemelhantes, na medida em que, uma vez que o semelhante não compreende a totalidade da divindade, pode acontecer que as mentes que não conseguem alcançar as realidades superiores creiam que as representações semelhantes digam respeito à divindade como um todo. Quando, porém, se representa a divindade através daquilo que lhe é dessemelhante fica entendido que ela transcende a tudo aquilo que é dito dela.

Logo, fica claro que quando se trata das representações divinas não é possível ter uma forma (*Eidos*) que lhe diga respeito. Porque aquilo que é sensível não compreende a realidade divina como um todo, pois é inferior a esta, de forma que uma aproximação entre estas duas realidades, divina e sensível, só é possível mediante a elevação do homem e nunca devido a um rebaixamento da divindade. Sendo nisto que consiste a importância da mística, já que esta elevação também não pode ser compreendida a não ser através de símbolos.

Quando se fala em representações humanas é preciso considerar que os homens fazem parte da realidade sensível, ainda que sejam seres racionais. Por meio da alma eles podem se elevar às mais altas hierarquias, o que leva à necessidade de uma iniciação, pois só é possível ser elevado às esferas superiores aqueles que estão aptos a entendê-las e só estão aptos aqueles que são iniciados e purificados através dos ritos e sacrifícios. Não é possível, ao homem, compreender a simplicidade e supra essencialidade do ser divino. Logo, enquanto a hierarquia celeste alcança a divindade de maneira inteligível, a hierarquia eclesiástica, aquela a qual o homem pertence, representa a divindade de acordo com a sua capacidade. Representando o imaterial, sem forma e simples se valendo de imagens e símbolos matérias, multiformes e complexos.

Ainda que a luz da divindade seja lançada a todos os seres de igual modo, a apreensão desta iluminação só é possível mediante a capacidade de cada ser. Sendo impossível ao homem representar a divindade da maneira que ela realmente é e por isto é dito que a divindade não é louvada da forma como deveria, pois, por estar no cume da hierarquia, nada pode alcançar sua completude. Assim, é necessário que ela seja representada, devido à limitação da hierarquia eclesiástica, com símbolos que não a diz

respeito e não com símbolos e imagens que lhes sejam semelhantes. Afinal, como já foi dito, a representação divina por meio da interpretação humana não pode ser feita pela semelhança, mas pela dessemelhança. Bento Silva Santos afirma:

> Ao nível *sensível*, situa-se a *teologia simbólica*; tal como é apresentada na obra *Teologia Mística*, ela aborda metonímias do sensível ao divino. Esta teologia comporta já uma dialética de afirmação e de negação, pois a imagem, quaisquer que sejam sua beleza ou seu alto valor de representação, deve sempre ser purificada (*anakathaíresthai chrē*) no sentido da transcendência, ultrapassando assim a materialidade dos símbolos e o sentido limitado que poderia lhe conferir a inteligência humana. O conhecimento que se obtém dos símbolos é ao mesmo tempo uma afirmação e uma negação: todo símbolo encerra uma semelhança com a Presença que esconde – pela qual se pode afirmar -, e uma dessemelhança com Ela – pela qual *devo* negar. (SANTO, 2003, p. 9).

Para compreender como se dá esta representação, que ocorre pela negação e afirmação, tomamos como exemplo a representação mística de Deus em forma de um jovem e de um velho. Ora, como um ser poderia ser representado como um jovem e um velho simultaneamente? O segredo desta representação contrária está na significação dela. Na significação, porque não poderia estar na própria imagem de jovem e de velho, uma vez que se o fosse teria que se optar por uma das duas representações. Aqui, se tem o fundamento da ideia da representação por dessemelhantes, pois ambos não dizem respeito ao Ser do divino, já que nenhum compreende a sua totalidade e está totalmente contrário a uma das características do divino - além do fato das imagens serem dessemelhantes até entre si.

Deus é representado como jovem para simbolizar a sua primazia frente a tudo o que existe ao passo que é na forma do velho que está a ideia de criador de tudo, de princípio de tudo o que existe. A figura do jovem mostra que ele está acima do tempo, de modo a escapar de todo envelhecimento. É, então, com os contrários, jovem e velho, que há uma aproximação de uma totalidade do ser de Deus quando se trata da temporalidade, pois é por meio destas representações que se pode perceber que ele, mesmo sendo princípio e estando antes de tudo, não se desgasta e não sofre a ação do tempo, pois está acima do tempo e, mesmo que ele seja antes de tudo nada há mais jovem que ele.

Na representação divina de Deus como um jovem e um velho pode-se ver que toda representação de Deus, feita pelo homem, não o pode compreender como um todo e que as melhores representações, as mais aceitáveis, são aquelas que são dessemelhantes, pois diminui as possibilidades das mentes caírem no erro de crer que aquela representação, aquele símbolo, diz respeito à totalidade divina. Pois, crer que os símbolos sensíveis compreendem a totalidade da divindade é um erro, uma vez que o material não pode

refletir aquilo que é imaterial e o inferior não pode simbolizar, fielmente, através de imagens, aquilo que lhe é superior.

Considerações Finais

O homem e a divindade estão em patamares diferentes, o homem está em uma esfera sensível e a divindade, em uma inteligível. Logo, o homem só pode representar a divindade de acordo com a sua capacidade, de modo a representar o que é imaterial de forma material. A razão humana não pode compreender a divindade pela racionalidade, mas somente a partir de uma elevação até esta divindade, que só é possível por meio da ignorância, ou seja, através das Trevas que, na filosofia Dionisíaca, diz respeito a algo mais luminoso que a luz, que a luz das afirmações.

Assim, só resta a tese de que as representações se dão, primeiramente por meio das escrituras sagradas – lugar onde é melhor expresso o ser da divindade – e é feito por meio de negações ou afirmações, simbólicas, que se anulam, como ocorre na analogia de Deus como um homem jovem e velho. Pois, nesta analogia, é expressa a forma que a divindade deve ser representada pelo homem, ou seja, as duas afirmações se anulam ao passo que dizem respeito à semelhança e dessemelhança com a divindade. Semelhança, na medida em que compreende uma característica e dessemelhante, ao passo que cada afirmação isolada nega, ou exclui, uma característica divina.

Fica, portanto, claro que a maneira da representação humana, no que concerne ao ser de Deus, trata-se não da forma que diz respeito ao ser da divindade, mas da capacidade do homem de interpretá-la e representá-la ao seu modo, sensível, racional e complexo.

Referências

BEZERRA, Cícero Cunha. **Compreender Plotino e Proclo**. Petropolis: Vozes, 2006.

O AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. **Obra completa**. Tradução de Roque Aparecido Frangiotti. São Paulo, 2004.

REALE Giovanni. **Platino e o Neoplatonismo:** História da Filosofia Grega e Romana. Vol. VIII. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz, Marcelo Perine. Nova edição corrigida. – São Paulo, SP: Loyola, 2008.

SANTO, B. S. *Escritura e tradição como regra da verdade teológica em Dionísio Pseudo-Areopagita*. Redes. Revista Capixaba de Filosofia e Teologia. 1(2003) 115-132. <http://www.fil.ufes.br/sites/www.fil.ufes.br/files/Escritura%20e%20Tradi%C3%A7%C3%A3o.pdf> Acessado em: 23 de agosto de 2013.

AGUAFUERTES CARIOCAS: IMPRESSÕES DA ARTE DE FLANAR PELAS RUAS DO RIO DE JANEIRO, SEGUNDO ROBERTO ARLT

Yara Augusto
Dra. Vera Casa Nova (Orientadora)
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O objetivo do presente estudo consiste em analisar de que modo o escritor portenho Roberto Arlt (1900-1942), cronista-*flâneur*, enviado pelo jornal *El Mundo* ao Rio de Janeiro em 1930, grava as suas impressões da cidade na escrita das *Aguafuertes cariocas*, textos primeiramente publicados no periódico argentino e somente recompilados em livro em 2013.

Palavras-Chave: Impressão, Flâneur, Modernidade.

"Flâneur óptico, colecionador táctil".
(Walter Benjamin)

"La historia me importa un pepino. Que hagan historia los otros. Yo no tengo nada que ver con la literatura y el periodismo. Soy um hombre de carne y hueso que viaja, no para hacer literatura en su diário, sino para anotar impresiones".
(Roberto Arlt)

No campo das artes da impressão, a água-forte consiste no nome que designa tanto a modalidade de gravação que se vale de uma matriz metálica e do uso de ácidos ou mordentes, quanto o resultado material de tal procedimento técnico. O método de trabalho prevê que após a superfície da base de metal ser recoberta por verniz isolante, com o auxílio de um instrumento de incisão, deve-se traçar sulcos e entalhes, que conformem a imagem ambicionada. Desse modo, mediante a atuação do ácido nos pontos em que o verniz protetor foi retirado da chapa, surgirão as cavidades nas quais será depositada a tinta para a impressão da água-forte. Se a tradição alemã na produção da gravura e da água-forte é proeminente, podemos destacar ainda a apropriação dessa técnica pictórica operada nas criações literárias do escritor e jornalista Roberto Arlt, filho de imigrantes, de pai alemão e mãe tirolesa, nascido em Buenos Aires, em 26 de abril de 1900.

Entre maio de 1928 e abril de 1933, Roberto Arlt escreve quase diariamente para o jornal argentino *El Mundo*, um total de mil e quinhentos textos, imbuídos de um viés irônico e pungente, que tratam de diversos temas e perspectivas, mas que convergem no interesse pela vida citadina, o espaço urbano e os tipos sociais. A coluna que divulga tais contribuições recebe de seu autor o título de *Aguafuertes porteñas* (*Águas-fortes portenhas*), em referência à representação pitoresca da existência na metrópole moderna

que visa a constituir. Invenção como mecanismo de escrita, as *águas-fortés* consistem em uma forma discursiva flexível, de estrutura incerta, que adere a uma diversidade de gêneros textuais, ao prazer do autor que as escreve — Roberto Arlt — e que se identifica com a figura do narrador-personagem. Para se comporem, as *águas-fortes* integram um ou mais gêneros discursivos, tais como a crônica, as impressões sobre a vida urbana, o quadro de costumes, as críticas estéticas e sobre o sistema cultural, a anedota, as reflexões sociais e políticas, aos quais se somam, a partir dos périplos realizados por Arlt, as notas, o diário e o relato de viagem.

Com a escrita das *águas-fortes*, segundo observa o crítico Davi Viñas, o escritor compõe um método que "projeta em seus textos a técnica agressiva e multitudinária do gravador Facio Hebequer, que o fascina e com a qual Arlt se identifica de maneira explícita: Nada de cores, tinta e carvão, esclarece em seu artigo publicado em 1º de julho" (1998, p.7. Trad. nossa). Ao relacionar a técnica de escrita que desenvolve à arte da gravura, Arlt, que qualifica a algumas de suas *águas-fortes* de "goyescas", assume a tarefa de imprimir nos seus textos um registro da vida urbana, em sua realidade fremente e dissonante. Isso lhe exige o posicionamento crítico de perceber o belo cativante e, para além dele, a degradação humana, a violência do progresso, a modernidade como queda e as contradições da civilização. Nesse sentido, emerge a proposta de um estilo cáustico de escrita, que particulariza a obra de Arlt, enquanto discutidora do eu e de seu entorno. Como sintetiza Rosimeire Carvalho, a "referência das artes plásticas põe em manifesto as intenções do autor que pretende com sua escritura "gravar", de modo corrosivo, imagens da cidade de Buenos Aires em suas crônicas, tal qual o ácido sobre o metal" (2009, p. 25).

A aproximação entre a escrita produzida por Arlt e a técnica da gravura como práticas artísticas afins se funda na ideia de que ambas, enquanto mecanismos de criação, produzem um contato que resulta em uma impressão. Em *L'empreinte* (1997), Georges Didi-Huberman concebe a impressão como um possível mecanismo a partir do qual pensar a escrita e as artes. Compreendida como processo e paradigma, para Didi-Huberman, a impressão proporciona tanto a prática aberta, em seu sentido de protocolo experimental, que permite ao criador, por meio de procedimentos técnicos, realizar sua obra, quanto uma dimensão gnoseológica, que lhe possibilita apresentar sua "apreensão do mundo" (1997, p. 26. Trad. nossa.). Nessa segunda perspectiva, podemos acrescentar que a impressão contempla ainda a ideia de inscrição do próprio autor naquilo que escreve. Sujeito que assume o papel de narrador e observador crítico, ele se coloca a partir do comentário que tece e dos elementos externos que destaca, relata e evoca, sempre filtrados pelos sentidos

do eu, atravessados por um estado de coisas interno, que dá o tom da narrativa. Surge, portanto, o registro ou memória do criador que, posto em contato com alguma cena urbana, adere lembranças, grava o instante da experiência vivida e nos lega a sua impressão, o seu texto água-forte.

Devido ao sucesso de público alcançado pela coluna de Arlt, que fez a tiragem do jornal dobrar, e provavelmente no intuito de seguir fomentando a criatividade do autor, uma vez que já cumpria dois anos escrevendo sobre Buenos Aires, o editor de *El Mundo*, Carlos M. Sáenz Peña, oferece-lhe a oportunidade de viajar como correspondente internacional. Trata-se de um convite irrecusável, prontamente aceito por alguém como Arlt, escritor autodidata, que abandonara a escola antes de completar o Ensino fundamental, saíra de casa aos dezesseis anos e exercera ofícios diversos até poder se sustentar com o jornalismo. Foi paralelamente às contribuições produzidas para o diário até o seu prematuro falecimento em 1942, que o escritor pôde se dedicar a escrita de romances, livros de contos e de obras teatrais. Distintamente dos autores pertencentes à elite social, Arlt viajará sempre comprometido com um requerimento profissional, conforme assevera Sylvia Saítta:

> é o jornalismo massivo e comercial do começo do século que facilita que escritores assalariados como Arlt, filho de imigrantes e sem dinheiro, tenham a possibilidade de conhecer "novos céus, cidades surpreendentes, gente que nos pergunte com uma escondida admiração: 'Você é argentino? Argentino de Buenos Aires?' ", através de viagens internacionais. (...) Arlt, como outros jornalistas profissionais, se converterá num cronista de viagens, que responderá com sua escritura a uma demanda do jornal que exige uma escritura rápida, em que desaparece a possibilidade de correção e, ao mesmo tempo, tira a liberdade, ao impor pautas muito precisas (...) (SAÍTTA, 2000, p.117).

Com o aceite da proposta de se converter em um escritor viajante, por consequência, Arlt publica, ao longo dos anos, as *Aguafuertes uruguayas, patagônicas, espanholas, gallegas, asturianas, andaluzas, africanas...* Dentre essa coleção literária, destacamos o conjunto de quarenta *águas-fortes* escritas por ele, durante uma estada de dois meses no Rio de Janeiro, em 1930: As *Aguafuertes cariocas.* Em sua primeira viagem internacional, após uma breve passagem pelo Uruguai, Arlt desembarca da primeira classe do navio *Darro* no Rio de Janeiro, com a proposta de gravar em texto as suas impressões sobre os usos e costumes da vida em terras brasileiras. Encontraria um Rio de Janeiro, capital de Estado e maior município do país, de paisagem impactante e ainda desprovido de um de seus maiores cartões-postais, a estátua do Cristo Redentor (inaugurada em 1931). Tratava-se de uma cidade urbanizada, com largas avenidas e belos edíficios, reformada para se

assemelhar às grandes metrópoles europeias. Por outra parte, entretanto, o Ŕio de Janeiro já se configurava também como um espaço de fortes contrastes sociais, em que circulava tanto a bem-nascida alta classe quanto os negros pobres e ex-escravos, libertos por uma ainda recente Lei da Abolição (1988), que, sem melhor alternativa de vida, junto à massa proletária e miserável, ocupavam os morros, onde se pronunciavam os traços primevos de um crescimento desordenado da cidade.

Na última *água-forte* publicada antes da partida de Arlt, datada de 8 de março, percebe-se o entusiasmo do escritor/narrador, que se compromete com seus leitores a continuar escrevendo as notas de cada local pelo qual transite, do mesmo modo como se habituara a fazer em Buenos Aires. A escrita heterodoxa e irreverente, que encontrava a sua matéria temática nos elementos da vida citadina seguiria sendo produzida a partir das novas vivências de seu autor no Rio de Janeiro. Para a viagem, o único plano consistia em circular pela cidade desprovido de roteiro programático, uma vez que pretendia buscar preferencialmente os itinerários imprevistos, ao se afastar do turismo óbvio, no intuito de se deparar com realidades surpreendentes: "Não levo guias nem mapas (...) apenas levo, como introdutor magnífico para o viver, dois ternos, um para tratar com pessoas decentes, outro esfarrapado e sujo, o melhor passaporte para poder me introduzir no mundo subterrâneo das cidades que têm bairros exóticos" (ARLT, 2013, p.14. Trad. nossa). Nessa perspectiva, o interesse em encontrar temas dignos de nota converte Arlt, que reúne a curiosidade jornalística e a ambição investigativa, adquirida em seu passado de repórter policial no diário *Crítica*, em um tipo de viajante incomum, que deseja, antes, misturar-se, perder-se pela cidade, na busca pelo insólito, do que atestar a existência de atrativos consagrados:

> Penso em me misturar e conviver com as pessoas dos bas-fonds que infestam os povos de ultramar. Conhecer os rincões mais sombrios e mais desesperados das cidades que dormem sob o sol do trópico. Penso em falar para vocês das praias cariocas; das moças que falam um espanhol estupendo e um português musical. Dos negros que têm seus bairros especiais, dos argentinos fantásticos que andam fugidos pelo Brasil, dos revolucionários incógnitos. Que multidão de temas para notas nessa viagem maravilhosa (...) (ARLT, 2013, p.13. Trad. nossa).

Ao transitar pelas ruas e avenidas do Rio de Janeiro, seja caminhando ou transportado pelo bonde, Arlt cultiva o hábito moderno de perambular pelo cenário citadino, menos preocupado com o destino final do que em apreciar o trajeto em si, atento à cena urbana e aos personagens que surgem e se vão, movido pelos encontros e descobertas que a errância pudesse suscitar. Passeante que se distrai em meio ao espaço

público e busca, ao mesmo tempo, divisar no cotidiano, na banalidade da rotina, o elemento catalisador de uma reflexão sobre a vida corrente. Em seu exercício de contemplação da vida urbana, Arlt se alinha a um rol de escritores que, entre o final do século XIX e início do século XX, dedicaram-se à arte de andar pelas ruas cariocas, tais como Machado de Assis, Lima Barreto e, sobretudo, João do Rio, cuja literatura, somos levados a crer, o autor argentino provavelmente desconhecia.

Como cronista da cidade, Arlt se interessa em compreender a dinâmica da vida carioca e o que mobiliza àqueles que dela tomam parte, como personagens, o que faz com que, excetuando-se duas *água-fortes*, em que versa sobre a sua chegada à cidade e a respeito de uma viagem a Petrópolis, pouco trate sobre a exuberância natural de uma cidade como o Rio de Janeiro, para privilegiar o enfoque de seus habitantes. Nesse sentido, o escritor, sempre identificado com a instância discursiva do narrador, afirma na *água-forte* intitulada *Hablemos de cultura* (Falemos de cultura), de 6 de abril: "E a paisagem é linda; as montanhas azuis, as árvores... Mas, que importância pode ter a paisagem diante das belas qualidades do povo?" (ARLT, 2013, p. 24. Trad. nossa). Em *Costumbres cariocas* (Costumes cariocas), texto publicado em 3 de abril, ele já havia assinalado a sua investigação em torno do caráter do povo: "Definindo para sempre o Rio de Janeiro, eu diria: uma cidade de gente decente. (...) Pobres e ricos" (ARLT, 2013, p. 19. Trad. nossa).

Em sua itinerância, no entanto, atraem-lhe especialmente as pessoas comuns, os transeuntes com os quais cruza pela rua ou os curiosos tipos urbanos com quem se depara no bonde ou nos cafés e restaurantes, em detrimento das figuras públicas, dos escritores de renome e dos políticos poderosos. A identificação do narrador *arltiano* com as camadas medianas da sociedade, o cidadão comum e o proletário, não significa, contudo, que poupe o leitor da acidez de comentários preconceituosos, de índole sexista e, sobretudo, de ordem racista, quando discorre sobre os negros. Desde as Aguafuertes porteñas, em suas provocações e ironias, ele dispõe, sempre, de uma calculada dose caústica, como modo de inflamar, perturbar e irritar o receptor, o que, em contrapartida, conforma um mecanismo que atrai a atenção sobre os seus textos.

Arlt se esquiva da típica conduta do turista, que salienta aos demais o seu pertencimento a outro lugar, movido pelo propósito de se introduzir entre a população local, convertendo-se em mais um anônimo entre os passantes. Diante disso, ao se confundir com os habitantes da cidade, alcança a possibilidade da *flânerie*, o transitar incógnito por entre a gente, a observar o outro à distância, o que, de acordo com Walter Benjamin, equivaleria "a fazer botânica no asfalto" (1991, p. 34). Nessa perspectiva,

aquele que não é propriamente um grande aficcionado pela natureza, mas áma a multidão, encontra no urbano o seu ambiente, pois, conforme Benjamin, é em "paisagem — é nisto que a cidade de fato se transforma para o flâneur." (2009, p.462). Em consonância a essa proposição, o narrador *arltiano* assevera: "Quando você sai de casa está na rua, não é assim? Bem, aqui, quando você sai a rua, está em sua casa." (ARLT, 2013, p. 32. Trad. nossa.). Como arguto espectador da cena urbana, Arlt se aproxima da figura do *flâneur*, categoria estética proposta por Charles Baudelaire, em ***O Pintor da vida moderna***, que consiste na alegoria do literato observador, o filósofo que habita as ruas e se compraz ao caminhar livremente, em meio ao fluxo e à movimentação, contemplando a vida, atento ao que se desenvolve ao seu redor — a matéria inspiradora de suas ponderações.

Caminhando solitariamente pelas ruas, Arlt observa e conjectura de quem se tratam as pessoas que circulam pela via pública, como nos ditos "quadros" que compõe sobre os casais que passeiam, na água-forte *Algo sobre urbanidad popular* (Algo sobre urbanidade popular), e de forma análoga, também inquire a vida privada dos moradores da cidade, que é espiada pelo passante na crônica *La ciudad de piedra* (A cidade de pedra):

> Assim ocorre a você passar pela rua e ver coisas como estas: um menino lavando os pés em um dormitório. Uma senhora se penteando frente a um espelho. Um negro descascando batatas. Um cego repassando um rosário em uma cadeira de palhinha. Um padre velho meditando em uma rede, deixando de lado o seu breviário. Duas moças descosendo um vestido. Um homem com pouca roupa. Uma mulher em idênticas condições. Um casal jantando. Duas comadres lendo a sorte nas cartas. A vida privada é quase pública. Desde um segundo andar se veem coisas interessantíssimas; sobretudo, caso se utilize um binóculo (não seja curioso amigo, o que se vê com o telescópio, não se conta em um jornal) (ARLT, 2013, p.41-42. Trad. nossa.).

Em seu ofício de cronista de jornal, Arlt, por outra parte, não escapa à pressão do capital e ao chamado do trabalho, que lhe impõem uma ociosidade — fundamental ao *flâneur* — limitada pela obrigação premente de, dia após dia, encontrar temas e produzir seus textos-impressões, o que, em princípio comprometeria o caráter desinteressado de sua atuação. Entretanto, podemos pensar que em sua tarefa de cronista, Arlt pratica a "*flânerie* do jornalista que responde às demandas trabalhistas". Para Benjamin, tal conjunção não é somente admissível, como dela também é possível depreender uma interessante relação entre o jornalismo e a lógica de mercado. Segundo o teórico, o *flâneur* jornalista maneja o tempo da *flânerie* e o tempo do trabalho, combinando-os como temporalidades interpenetráveis, o que lhe resulta no aumento do valor do próprio trabalho:

> O jornalista comporta-se como um flâneur (...) O tempo de trabalho socialmente necessário à produção de sua força de trabalho específica é, de fato, relativamente

> elevado; mas, ao cuidar de fazer com que suas horas de ócio no *bóulevard* apareçam como parte desse tempo, ele o multiplica, aumentando assim o valor de seu próprio trabalho. (BENJAMIN 2009, p.490).

Ao desentranhar a matéria literária da realidade urbana, Arlt colhe sentidos e imagens, que acumula e organiza, adequando-os à sua própria linguagem, à maneira de um colecionador, que reúne fragmentos da vida citadina. É um viajante *voyeur*, observador enlevado pelo olhar e pelas imagens, mas também um narrador colecionista, atento aos vestígios legados pelo contato travado com o outro. Na prática de experimentar a rua, ele vai ao encontro de cenas e temas imprevistos, a partir dos quais realiza o seu jogo de recolha e aproveitamento de rastros e resquícios de vivências, em uma atividade própria de um *bricoleur*, ou trapeiro, que, no movimento incidental, depara-se com o motivo de escrita. Sob tal perspectiva, a partir do encadeamento entre matéria, técnica e linguagem, as águas-fortes que produz em texto nos remetem à bricolagem, assim como aos próprios mecanismos da impressão. Isso ocorre, tendo em vista que, conforme propõe Didi-Huberman, as características da impressão podem ser alinhadas ao conceito de bricolagem, de Lévi-Strauss:

> Todas as características que este [Lévi-Strauss] reconhece na bricolagem se encontram no gesto da impressão: o princípio não orientado do "isto pode servir": a abertura ao "movimento incidente", ao acaso técnico, à "ausência de projeto", mas também à "possibilidade de resultados brilhantes e imprevistos", o caráter "heteróclito" dos materiais e das operações, mas também o desejo que um único gesto esteja "apto a executar um grande número de tarefas diversificadas." (1997, p. 26. Trad. nossa).

Em sua estadia no Rio de Janeiro, Arlt cultiva hábitos que concorrem para o estabelecimento de uma rotina, pautada, durante o dia, pelas perambulações pela cidade, engajado na coleta de impressões, a prática da ginástica sueca — a sua forma de resistir ao calor — na Associação Cristã de moços e, no período noturno, o impreterível comparecimento ao diário *O Jornal*, cuja redação consistia no espaço em que escrevia as *água-fortes* a serem enviadas a *El Mundo*, em Buenos Aires. Dedicado a esse proceder, de início, Arlt transmite em suas crônicas cariocas um grande fascínio pela singularidade do lugar que visita. Entretém-se com a variedade de cores e sabores locais, encanta-se com a sonoridade do português, elogia a informalidade no trato, a gentileza e as relações mais cordiais entre as pessoas, destaca a emancipação feminina, que permite que as mulheres trabalhem, frequentem cafés ou circulem desacompanhadas, pois, em suas palavras, elas "caminham à media-noite nesta cidade de sonho com mais segurança do que em Buenos Aires sob o sol."(ARLT, 2013, p. 20. Trad. nossa). Nessa perspectiva, acrescenta: "Entro em outro café. Uma moça sozinha bebe seu chocolate e ninguém com ela se preocupa. Eu

sou o único que a olha com insistência; quer dizer, sou o único mal-educado que há aqui." (ARLT, 2013, p. 22. Trad. nossa.)

Como sujeito da não-adesão, que observa à distância, mas não se envolve, Arlt se desprende aos poucos do grande entusiasmo inicial da viagem e recai em uma espécie de estranhamento frente àquilo que a cidade lhe apresenta. Sente-se desfamiliarizado diante do novo contexto em que se insere e, ao obliterar a diferença cultural, passa a pensar o Rio de Janeiro em termos de "isto não é como em Buenos Aires". Incomodavam-lhe, por exemplo, a escassa vida noturna, a débil existência boêmia, que crê que a cidade detém, bem como a falta de esclarecimento dos operários brasileiros acerca da própria condição social precária e a ausência de empenho por parte deles em modificá-la. Nesse sentido, a partir do distanciamento de seu meio, com o afastamento da Argentina, emerge um Arlt, muito diferente do eloquente crítico da realidade urbana da Buenos Aires moderna, esboçado nas *Aguafuertes porteñas* e no romance *Los siete locos*, publicado antes da partida, que não se furta em intitular a si próprio de "argentinófilo" (ARLT, 2013, p. 147). É de longe, afastado de seus problemas, que Buenos Aires lhe parece uma cidade melhor.

A permanência de Arlt no Rio de Janeiro é abreviada pela premiação de seu livro recém-lançado, que obtivera o 3º lugar no Concurso Literário Municipal, o que solicita o retorno do escritor a Buenos Aires em uma jornada de 17 horas a bordo de um hidroavião. Diante dessa presumida aventura, as últimas crônicas cariocas que escreve versam, com muita ironia e humor negro, sobre o prêmio a ser recebido, assim como a respeito das condições de tal viagem, do risco de acidentes e de uma possível morte do escritor. Findada a permanência de Arlt no Rio de Janeiro, as suas impressões sobre a cidade não se perderam em meio ao processo de acelerada desatualização do assunto impresso, de que se imbui o que é publicado no jornal. Cronista-flâneur que percorre a paisagem urbana, gravando as impressões daquilo que experimenta em seus *textos água-fortes*, Arlt nos testemunhou em suas crônicas uma visão bastante particular sobre um interessante período da história do Rio de Janeiro e do Brasil. Reunidas em livro tantas décadas após a publicação original, as crônicas cariocas de Arlt, que trazem à cena um olhar sobre o passado, ganham nova repercussão, uma espécie de sobrevida, nas possibilidades de atualizações potenciais a serem instauradas mediante às novas interpretações e cruzamentos de sentidos operados pela intervenção de seus novos leitores.

Referências

ARLT, Roberto. **Aguafuertes**. Tomo II. Ensaio preliminar de Davi Viñas. Buenos Aires: Losada, 1998.

_____. **Aguafuertes Cariocas**. Investigação e prólogo de Gustavo Pacheco. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. **Flores do mal**. Edição bilíngue. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Org. Willi Bolle. Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. 2a. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Charles Baudelaire** – um lírico no auge do capitalismo. 2a. ed. Tradução de José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Obras escolhidas, vol. III).

CARVALHO, Rosimeire Andrade de Oliveira Romão. **Robert Arlt, Cronista e Viageiro**. Uma leitura das crônicas de viagem à Andaluzia e ao norte do Marrocos. Dissertação. Programa de pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'empreinte**. Paris: Édition du Centre Georges Pompidou, 1997.

MUÑOZ, Miguel Ángel. **Los artistas del pueblo 1920-1930**. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2008. Catálogo de exposição.

VIÑAS, Davi. Las 'Aguafuertes' como autobiografismo y colección. In: ARLT, Roberto. **Aguafuertes**. Tomo II. Buenos Aires: Losada, 1998.

SAÍTTA, Sylvia. Rumo ao Brasil em primeira classe: Roberto Arlt no Ŕio de Janeiro. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n.47, p. 116-120, set/nov. de 2000.



AS MÚLTIPLAS FACES DA VIOLÊNCIA *EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Derlano Lopes Vieira
Universidade do Estado da Bahia

Resumo: O presente estudo tem como objetivo construir uma leitura interpretativa da obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, dentro da temática da violência. A partir dos interstícios da narrativa, ensaia-se uma reflexão de questões inerentes ao fenômeno da violência e sua relação com o poder, com a autoridade, com a força, com o vigor e com os seus desdobramentos nas relações humanas que estão presentes na sociedade contemporânea, tomando como referência a vertente teórico-crítica da filósofa alemã Hannah Arendt e de Michel Foucault. Nesta perspectiva, apresenta-se o estudo das várias *nuances* do fenômeno da violência traduzido pelas diferentes formas de alegorias da cegueira no *corpus* escolhido: a violência urbana, a violência física, a violência simbólica, para um entendimento de como a obra dramatiza as tensões que se configuram na cena contemporânea, em que os homens ainda convivem em completo estado de barbárie.

Palavras-Chave: Ensaio sobre a Cegueira, violência, fenômeno.

Adentra-se pelo labirinto da obra *Ensaio sobre a cegueira*[32], de José Saramago, seguindo as pistas de suas palavras, de seus personagens inomináveis, dos espaços infernais em consequência do mal que assola todos os personagens do romance. Ao analisar a obra, percebe-se que a violência se apresenta de forma linear e explícita e, algumas vezes, dissimulada e infiltrada nos interstícios da narrativa. O fenômeno abarca várias dimensões: desde a violência física, verbal e sexual, até outra, de ordem psicológica e moral.

A partir de ESC, a literatura de Saramago assumiu como propósito investigar a condição do homem contemporâneo. Seu ceticismo se traduz em desencanto e repercute em sua escrita. Partindo da decadência em que vive a civilização atual, ele insistiu em fazer constar em ESC a maldade, suscitada pelo egoísmo, a crueldade, a intolerância, a injustiça e a violência. Em entrevista, afirmou: "O homem é cruel, sobretudo em relação ao homem, porque somos os únicos capazes de humilhar, de torturar e o fazemos com algo que deveria estar contra isso, que é a razão." (AGUILERA, 2010, p.148).

Esse atributo específico do ser humano, a razão, distingue-o das outras espécies animais, mas ao mesmo tempo torna-o uma fera mais perigosa e violenta. A filósofa alemã Hannah Arendt, fazendo uma comparação do homem com os demais animais, apropriadamente enfatiza que:

[32] Doravante, ao referir-se sobre a obra *Ensaio sobre a cegueira*, 1ª edição, de 1995, da Companhia de Letras (cf. referência completa no final do trabalho), designar-se-á a sigla ESC.

> É o uso da razão que nos torna perigosamente irracionais, pois essa razão é propriedade de um ser originariamente instintivo [...]. A distinção específica entre o homem e a fera não é mais a razão (o *lumen naturale* do animal humano). (ARENDT, 2010, p. 80-81).

Na narrativa, a reincidência da palavra animal, carregada de outras significações, estimula o leitor a rever com mais cuidado o que cada uma insinua em relação ao próprio comportamento humano e as condições sob as quais os homens são desumanizados, tornando-se muitas vezes irracionais e violentos:

> Há muitas maneiras de tornar-se **animal**, pensou, esta é só a primeira delas (SARAMAGO, 1995, p. 97, grifo nosso);
> Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em **animais**, pior ainda, em **animais** cegos (SARAMAGO, 1995, p. 134, grifo nosso);
> Os **animais** são como as pessoas, acabam por habituar-se a tudo (SARAMAGO, 1995, p. 237, grifo nosso);
> Quando o corpo se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o **animalzinho** que somos (SARAMAGO, 1995, p. 243, grifo nosso);
> Estou pior que um **animal**, pensou (SARAMAGO, 1995, p. 270, grifo nosso).

Assim, o tratamento dado ao fenômeno da violência parece permear a obra em suas diversas *nuances*. Para avançar no território da violência, entretanto, é preciso estar atento aos inúmeros discursos que o permeiam.

Pelo étimo, a palavra violência provém do latim *violentia*, que significa "veemência", "impetuosidade" e deriva da raiz latina *vis*, "força". A palavra "violento" vem de *violentus*, todo aquele que age com força impetuosa, excessiva, exagerada. Na língua latina a palavra apresenta também o significado de "poder", "dominação", e o seu uso é concedido àquele que exerce autoridade na impossibilidade de resistência, violando a integridade do outro.

Regis de Morais, em seu livro *O que é a violência urbana* (1998), afirma que ela está em tudo que é capaz de imprimir sofrimento ou destruição ao corpo do homem, bem como o que pode degradar ou causar transtornos à sua integridade psíquica.

É definida como sendo uma ação intencional que provoca danos, cujos elementos constitutivos são ação, produção de dano/destruição e intencionalidade. De acordo com as características de quem a comete, pode ser dividida em três categorias: a dirigida contra si mesmo (auto infligida), a interpessoal (infligida por outra pessoa ou grupo) e a coletiva (infligida por conjuntos maiores, como Estado, grupos políticos organizados). Destarte, a violência interpessoal e a coletiva são constantes na narrativa em estudo, a princípio até mesmo no grupo de cegos que permaneceu unido:

> Ela sacudiu-se para escapar ao desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força uma perna atrás, num movimento de coice. O salto do sapato fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e dor (SARAMAGO, 1995, p. 57).

Outras definições não fogem desse paradigma e algumas podem ser exemplificadas com o excerto da obra acima citado: a violência como o não reconhecimento do outro, a anulação ou a cisão do outro; como a negação da dignidade humana; como ausência de compaixão; como a palavra emparedada ou o excesso de poder.

Para o senso comum, o sentido da violência é logo relacionado à força, poder, dominação. Paradoxalmente, para a teórica Hannah Arendt (2010), caracteriza-se por sua instrumentalidade, distinguindo-se do poder, do vigor, da força e da autoridade, elementos que serão definidos neste trabalho. Não obstante, ela acrescenta que esses termos se assemelham no sentido que indicam os meios em função dos quais o homem domina o homem.

O poder é usado para instituir certa ordem de coisas ou para corroer uma ordem vigente. O Estado, por exemplo, exerce o seu poder para manter a ordem que lhe interessa, e isto é um exercício político. Desse modo, o poder é uma propriedade coletiva de um grupo e nunca de um indivíduo, existindo somente na medida em que o grupo conserva-se unido, desaparecendo quando este desaparece. Homens sozinhos, sem outros para apoiá-los, nunca tiveram poder suficiente para usar da violência com sucesso. Segundo Arendt, o poder "corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto." (2010, p. 60).

Além disso, o poder se dá entre pessoas que falam e agem conjuntamente e surge no grupo mediante a livre escolha, em harmonia, e não diz respeito à pura força bruta, necessária para fazer a vontade de uma única pessoa. Essa definição se torna apropriada no quarto capítulo de ESC, quando há a primeira tentativa de organização hierárquica e determinação de poder por um líder escolhido pelo grupo de cegos:

> O melhor seria que o senhor doutor **ficasse de responsável**, sempre é médico, Um médico para que serve, sem olhos nem remédios, Mas **tem a autoridade**. A mulher do médico sorriu, Acho que deverias aceitar, **se os mais estiverem de acordo**, claro está (SARAMAGO, 1995, p. 53, grifos nossos).

A tentativa de manter a ordem e escolher um chefe para os demais aconteceu porque os cegos estavam habituados aos valores instituídos na sociedade anterior à cegueira, à sociedade capitalista e, com a epidemia, necessita-se de se (re)construir outros modos de sobrevivência.

O poder é definido então enquanto existe um consenso de dois grupos, o dominador e o dominado, quer seja no ambiente social ou no familiar. Ele tem uma necessidade interna de crescer (o instinto de crescimento é próprio dele), é um instrumento de domínio e este deve a sua existência a um instinto de dominação. Arendt afirma que: "o instinto de submissão, um ardente desejo de obedecer e de ser dominado por alguns homens fortes, é ao menos tão proeminente na psicologia humana quanto a vontade de poder [...] a vontade de poder e a vontade de obedecer estão interligadas." (2010, p. 56).

Aproximando-se dessa ideia, a pesquisadora Cecil Zinani (2006) apresenta três diferentes modalidades de dominação como uma possibilidade de exercício de poder: a de caráter legal, carismático ou tradicional.

Na dominação legal, as normas devem ser respeitadas pelos membros do grupo, por aqueles que com ela entram em relações sociais e também por quem está no comando; na narrativa, o comando legal é exercido pelo médico oftalmologista. Já a dominação carismática "está associada à pessoa do líder, que revela qualidades extraordinárias, cujas características sobre humanas ou sobrenaturais configuram-no como chefe ou guia." (ZINANI, 2006, p. 59). Esse tipo de dominação se configura nas atitudes da mulher do médico. Por último, a dominação tradicional apoia-se no protótipo da dominação patriarcal, no modelo de família regido pela figura do pai, da mãe, do esposo e pode ser representado na narrativa no relacionamento do primeiro cego com sua esposa:

> Ostensivamente, **a mulher** pusera-se a recolher os restos da jarra e a enxugar o soalho, enquanto ia resmungando, com uma irritação que não procurava dissimular, Bem o poderias ter feito tu, em lugar de te deitares para aí a dormir, como se não fosse nada contigo (SARAMAGO, 1995, p. 17, grifos nossos).

Quando não compatíveis alguma dessas modalidades de dominação, há um confronto entre fortes e fracos (dominadores e dominados) e a desintegração desse poder, ensejando a violência, porque aqueles que detém o poder e o sentem escapar de suas mãos, não resistem à tentação de substituí-lo pela violência.

Essa substituição, contudo, traz, na maioria das vezes, consequências desastrosas, tanto para o dominador quanto para o dominado. Nesse sentido, cada diminuição no poder é um convite à violência. A teórica Karin Fry acredita que

> O poder e a violência são opostos porque, em um estado guiado pelo poder, a violência está ausente, porquanto desnecessária; ao passo que, em um estado violento, o poder está ausente e não pode ser gerado à força. (FRY, 2010, p. 100).

Assim, o domínio pela pura violência advém de onde o poder está sendo perdido. Para a teórica, é errada a perspectiva de que a violência é um pré-requisito do poder. Onde quer que estejam combinados, o poder é o fator primário e preponderante. Ressalta ainda que nenhum dos dois sejam fenômenos naturais, eles pertencem ao âmbito político dos negócios humanos.

Não obstante, a teórica enfatiza a ineficácia da violência para obter fins políticos, pois a sua prática, como toda a ação, pode mudar as pessoas ou o meio, mas os tornarão reciprocamente mais violentos. É ineficaz também como instrumento político para a manutenção de um poder soberano, porque os meios podem sobrepujar totalmente o fim.

Enquanto o primeiro sempre depende de números, o segundo, até certo ponto, pode operar sem eles, porque se assenta em implementos. A violência é então caracterizada como um instrumento, um meio e não um fim. Seus instrumentos seriam mudos, pois abdicariam do uso da linguagem que caracteriza as relações de poder, baseadas na persuasão, influência ou legitimidade. Uma arma, por exemplo, é um instrumento que remete à violência e ao medo, mas não ao poder. Ainda que seu uso resulte na instantânea obediência, contudo daí não emergirá o poder. Na narrativa, com o surgimento do "líder dos cegos malvados" portando uma pistola, há a iminência de um novo quadro da violência interpessoal:

> Então a mulher do médico, aterrorizada, viu um dos cegos quadrilheiros tirar do bolso uma pistola e levantá-la bruscamente ao ar. O disparo fez soltar-se do tecto uma grande placa de estuque que foi cair sobre as cabeças desprevenidas, aumentando o pânico. O cego gritou, Quietos todos aí, e calados, se alguém se atreve a levantar a voz, faço fogo a direito, sofra quem sofrer, depois não se queixem (SARAMAGO, 1995, p. 139-140).

Contrário à violência, o poder é a essência de todo governo à medida que isso envolve a troca de opiniões e o apoio e consentimento das pessoas. Ele é conferido às instituições, quer seja família, escola, país, pelo apoio de um grupo, com a continuação do consentimento para a permanência. Sob condições de um governo representativo, supõe-se que o dominado também faça parte das decisões daqueles que o governam.

Assim, todas as instituições políticas são manifestações e materializações do poder; elas se petrificam e caem tão logo o poder vivo dos dominados deixa de sustentá-las. A teórica Karin Fry reforça essa ideia arendtiana, ao afirmar que "o poder não é poder sobre os outros, mas poder que surge com os outros [...] poder relacional em contraste com o poder unilateral" (2010, p. 99).

Quando se diz que alguém está "no poder", na realidade se refere ao fato de que ele foi empossado por certo número de pessoas para agir em seu nome. Esse poder

institucionalizado aparece sob a forma de autoridade, exigindo o reconhecímento de quem o promoveu.

Nesse sentido, observa-se que um governo baseado unicamente na violência não pode existir, porque todos os governos precisam de uma base de apoio de crentes para agir.

Por outro lado, Michel Foucault (1999) em sua obra *Microfísica do poder* sustenta que o poder é uma representação e é interpelada pelos discursos operados nas instituições como: a família, a escola, a igreja, a política, a justiça, ou seja, nos espaços que, efetivamente, determinam os seus discursos e operam segundo leis. Segundo ele, "rigorosamente o poder não existe; existem práticas ou relações de poder, [...] o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona." (FOUCAULT, 1999, p. 15). Somente nesse sentido, seu pensamento não diverge da visão arendtiana, para quem o poder é relacional, surgindo entre agentes que atuam juntos.

Distintamente do poder que surge entre muitos, o vigor designa algo no singular, uma entidade individual e natural. É a propriedade inerente a um objeto ou pessoa e pertence ao seu caráter. Em ESC, é reconhecida essa característica na mulher do médico: "parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido, uma espécie de visão sem olhos, graças a isso é que os pobres infelizes não se ficaram ali a cozer ao sol" (SARAMAGO, 1995, p. 196).

O vigor tem uma independência peculiar. No entanto, para Arendt, "a violência está próxima do vigor, posto que os seus implementos, como todas as outras ferramentas, são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural" (2010, p. 63). É o vigor individual da mulher do médico que faz com que ela adquira disposição para organizar seu grupo em meio ao caos e, posteriormente, lidere o conflito violento contra o líder dos cegos malvados:

> A mulher do médico, por exemplo, é extraordinário como ela consegue movimentar-se e orientar-se por este verdadeiro quebra-cabeças de salas, desvãos e corredores, como sabe virar uma esquina no ponto exacto, com pára diante de uma porta e a abre sem hesitação, como não precisa ir contando as camas até chegar à sua (SARAMAGO, 1995, p. 87).

O vigor não deve ser confundido com a força, são distintos. Segundo Arendt (2010), a força deveria indicar a energia liberada por movimentos físicos ou sociais. Deveria ser reservada às forças da natureza ou às forças da circunstância, como no fragmento da narrativa: "Por fim, percebendo a inutilidade dos seus apelos, calou-se, virou-se para dentro a soluçar e, sem se dar conta de por onde ia, apanhou na cabeça desprotegida com

uma cacetada que a derrubou (SARAMAGO, 1995, p. 139)". Além disso, a força não se assemelha à autoridade. Onde a força é usada, a autoridade em si mesmo fracassou.

A autoridade pode ser investida em pessoas ou em postos hierárquicos. Sua insígnia é o reconhecimento inquestionável da parte daqueles que livremente escolheram obedecer à norma de um líder. Nesse sentido, nem a coerção nem a persuasão são necessárias.

Assim, a autoridade exige o livre consentimento. É importante porque proporciona um senso de durabilidade e estabilidade. Conservá-la requer respeito pela pessoa ou pelo cargo. Enquanto a autoridade pressupõe obediência, a dominação pressupõe submissão e coação. Nesse sentido, a autoridade no governo não deve ser associada com autoritarismo, porque é concedida livremente e é necessária para uma liderança estável. Na narrativa, mesmo vivendo em meio ao caos no manicômio, a autoridade do Governo fez-se necessária para se manter certa ordem:

> Olhando a situação a frio, sem preconceitos nem ressentimentos que sempre obscurecem o raciocínio, havia de reconhecer que as autoridades tiveram visão quando decidiram juntar cegos com cegos, cada qual com seu igual, que é a boa regra da vizinhança [...] diz que nos temos de organizar, a questão, de facto, é de organização, primeiro a comida, depois a organização, ambas são indispensáveis à vida (SARAMAGO, 1995, p. 109 e 110).

Desse modo, a autoridade não deve ser equiparada com autoritarismo e violência, que são indicadores de um tipo de liderança sem o livre consentimento das pessoas. Para Fry , "é impossível impingir a verdadeira autoridade mediante a violência, porque a autoridade existe fora daqueles que estão no poder e deve ser concedida pela opção dos cidadãos." (2010, p. 106). Na narrativa, a autoridade que foi investida ao médico oftalmologista diz respeito à confiança despertada pelos cegos da primeira camarata. Paradoxalmente, a autoridade exercida pelo líder mal provém pelo fato de possuir uma arma.

A autoridade é importante porque permite, concomitantemente, um espaço para expressão da liberdade. A falha em mantê-la no governo pode conduzir à perda completa dessa liberdade e ao surgimento de regimes violentos. Um pai pode perder a autoridade tanto ao bater em seu filho quanto ao discutir com ele, ou seja, tanto se comportando como um tirano quanto o tratando como igual.

A partir dos diferentes pontos de vista em face de uma mesma temática e seguindo criticamente o labirinto deixado por Saramago, para quem "o reiterado pessimismo que o caracteriza deve ser entendido como uma energia que questiona a ordem convencional"

(AGUILERA, 2010, p. 16), é que se percorreu, neste trabalho, na trilha do fenômeno da violência.

Ainda assim, salienta-se que tal estudo trata de uma das possíveis leituras que, provavelmente, poderá dar margem a outras. O autor deixa para o leitor a tarefa de dialogar com o texto sempre lacunar e por se constituir. Assim, ESC, como qualquer outro texto literário, não se esgota nos sentidos que engendra. Não obstante, este estudo trará, certamente, algumas contribuições para o debate sobre a violência na sociedade contemporânea. Nesse sentido, o romance ESC, sem dúvida, rico em símbolos e metáforas, constitui-se um primoroso material para explorar essa temática em múltiplos sentidos.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez (sel. e org.). **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Trad. de André de Macedo Duarte. 2º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. de Roberto Machado. 14ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FRY, Karin A. **Compreender Hannah Arendt**. Trad. de Paulo Ferreira Valério. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MORAIS, Regis de. **O que é violência urbana**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AS PERSPECTIVAS E O FANTÁSTICO NO CONTO *O GATO PRETO*, DE EDGAR ALLAN POE

Keliane Ferreira Batista
Thiago Bastos Duarte
Elri Bandeira de Sousa
Universidade Federal de Campina Grande

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar as perspectivas narrativas e o fantástico no conto *O Gato Preto* (2008), do escritor americano Edgar Allan Poe (1809-1849). A hesitação entre o estranho e o maravilhoso leva à hipótese de predominância do fantástico em tal obra. A metodologia escolhida é a da pesquisa de caráter bibliográfico que adota os seguintes passos: estudo das perspectivas em *A análise da narrativa* (2002), de Ives Reuter, a partir da qual se discutirá a escolha de Poe pelo narrador homodiegético e a influência desse tipo de narrador nos fatos narrados, imprimindo tensão ao enredo, já que a tensão é um dos fatores mais importantes do conto enquanto gênero. Para a análise do sobrenatural na construção da obra, o aporte teórico virá de Todorov, em sua *Introdução à literatura fantástica* (2007). Assim, serão analisados os eventos sobrenaturais narrados e vividos pelo personagem principal, que no conto não é nomeado. Relacionando o narrador homodiegético aos acontecimentos sobrenaturais, concluímos que tais acontecimentos não são só fruto dos distúrbios causados pelo alcoolismo e pela presença estrutural do estranho e do maravilhoso na construção da história. Essa análise nos leva a concluir pela pertinência da obra ao gênero fantástico, uma vez que o conto se mantém numa zona de hesitação entre as três possibilidades apontadas por Todorov.

Palavras-Chave: Narrador Homodiegético, Perspectivas, Sobrenatural e Fantástico.

Este trabalho tem por objetivo analisar as perspectivas narrativas e o gênero fantástico no conto *O Gato Preto* (2008), do escritor americano Edgar Allan Poe (1809-1849).Poe, mestre dos contos de terror e mistério, explora com maestria dimensão psicológica de seus personagens, introduzindo entre os muitos temas a morte como destaque, causando assim as mais diferentes catarses no leitor. É notória a predileção pelo narrador-personagem na maioria de seus contos, aguçando assim, o questionamento do leitor diante de fatos sobrenaturais. Através das perspectivas narrativas que serão objeto de estudo mais à frente, pode-se notar como a opção por este tipo de narrador influencia a investigação dos fatos sobrenaturais narrados no conto *O Gato Preto.* Para tanto, será utilizada como ponto de apoio deste estudo *A análise da narrativa* (2002) de Yves Reuter que, entre outras questões, trata das vozes, das perspectivas e instâncias narrativas.

Sabe-se que as perspectivas vinculam-se ao narrador que, por meio delas, escolhe os ângulos de visão pelos quais a história é narrada. Desse modo, falar de perspectiva é falar antes de narrador, detendo-seno conceito de voz narrativa, a partir do qual se examina o

tipo de narrador – heterodiegético ou homodiegético – implicado no *corpus* em estudo. Em seguida, passando-se às perspectivas narrativas, o leitor ou o pesquisador examina o ato de perceber, ou, em outras palavras, o prisma pelo qual a história é narrada. Assim, estudar a instância narrativa é atentar para a articulação entre a forma do narrador (como a história é contada) e a perspectiva (como a história é percebida).

Todorov estabelece, em sua *Introdução à Literatura Fantástica* (2007), a partir de uma discussão sobre os gêneros literários, distinções entre o *estanho*, o *fantástico* e o *maravilhoso*. Há, no conto *O Gato Preto*, elementos constitutivos desses três gêneros e tal ocorrência desafia o leitor a se decidir pela natureza dos acontecimentos ali relatados. Ao se pensar a obra como pertencente ao gênero maravilhoso, o leitor irá optar por acreditar que os fatos são de natureza sobrenatural. Mas, ao identificar que os fatos estão conforme as leis da natureza, o gênero passa a ser o estranho. Mantendo-se o leitor ou a personagem na hesitação acerca da natureza dos fatos narrados, entre ambos os gêneros, a narrativa é definida, conforme Todorov, como pertencente ao fantástico. As distinções entre esses gêneros literários serão melhor definidas ao longo deste artigo, no momento oportuno.

O Gato Preto (The Black Cat) – publicado em 1843, na edição da revista semanal "Saturday Evening Post" – traz como protagonista um narrador-personagem que não se nomeia, que começa sua narrativa persuadindo o leitor a acreditar que os fatos a serem narrados por ele são meros relatos do cotidiano, embora estranhos e espantosos. E é por serem estranhos e espantosos que, aos poucos, no decorrer da narrativa, o leitor vai se certificando de que as circunstâncias não são tão corriqueiras assim. À medida que a narrativa avança, impõe-se um traço importante da caracterização do narrador-personagem: sua degradação causada pelo alcoolismo, o que evidencia sua mudança de caráter, pois na infância tinha uma personalidade dócil e era um verdadeiro amante dos animais. Essa brusca alteração de caráter, a princípio o narrador-personagem atribui a sua doença – o tal vício – e, posteriormente, a seu animal preferido, "o gato preto" que, a seu ver, afigurava-se uma besta horrenda que o acompanhava e o atormentava no convívio doméstico. Esse mesmo animal (já sacrificado e substituído por outro que seria o mesmo), causando-lhe transtornos, leva-o ao assassinato de sua mulher, fato que não o perturba nem lhe traz grandes remorsos. Alguns episódios estranhos dão ao conto um caráter sobrenatural: incêndio da casa do protagonista, a figura gigantesca de um gato morto desenhada na única parede que escapou ao incêndio, marca de uma forca no pelo do segundo gato adquirido pelo protagonista, assassinato e emparedamento da esposa e descoberta pela polícia – que encontra, junto ao corpo da vítima, o gato preto, que ali (pelo menos conscientemente) não

havia sido colocado pelo narrador-personagem. Essa história é narrada tempos depois de ocorrida por esse perturbado personagem que se diz à beira da morte (pois está condenado pela justiça), porém aparentemente lúcido, mas sem reivindicar crédito a sua narrativa, o que relativiza a confiabilidade se seu relato.

É possível encontrar nos trabalhos de Poe certa preferência pelo narrador homodiegético, ou seja, o narrador-personagem, especialmente o protagonista. No conto *O Gato* Preto, observa-se clara hesitação no interior da instância narrativa. O tempo da narração (o ato de contar) é o mesmo: anos depois das ocorrências. Mas a perspectiva oscila: o foco ora está com o narrador distanciado dos fatos, ora com o personagem que vive os fatos como que no tempo presente da ação. Ou seja: ora a visão é a do narrador, aquele que se diz às vésperas da morte, ora é a do personagem, como se os fatos estivessem acontecendo naquele exato momento, mesmo o leitor sabendo que o narrador se encontra no tempo da narração, e não no tempo das ocorrências. Assim, a focalização varia: é o furor (movido a álcool) no momento da ação; ou a o "rubor ao confessá-lo" no momento da narração. Essa troca de perspectivas causa um grande impacto quando se quer encontrar explicações para o sobrenatural no conto. Observe-se que, embora a perspectiva transite, duplicando-se, o narrar está na primeira pessoa, o que, por si só, já impõe limites às informações a que o leitor tem acesso.

Se as vozes narrativas ligam-se ao ato de quem fala e como fala, as perspectivas relacionam-se à ação de perceber. Essa distinção é relevante, pois é através dela que o leitor se depara como prisma ou ângulo pelo qual a história é narrada. A ação de perceber pode, conforme adiantamos acima, limitar ou ampliar as informações disponíveis ao leitor. Tudo vai depender da perspectiva predominante na narrativa. Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, citados por Reuter (op. cit., p. 74), distinguem três tipos de perspectiva: a *visão de trás*, a *visão com* e a *visão de fora*. A visão de trás corresponde ao que Gérard Genette chama de *narrativa não focalizada* ou *focalização zero*; a visão com é a que passa pela personagem e pode ser, de acordo com Genette, *focalização interna fixa* ou *focalização interna variável*.

As instancias narrativas formam um conjunto que contempla narrador e perspectiva, deixando claro para o leitor como a história é contada, e como pode ser percebida. Essas instâncias, segundo Reuter (op.cit., p. 75-84), fragmentam-se em cinco tipos, que são: narrador heterodiegético com perspectiva passando pelo narrador ou pela personagem ou perspectiva neutra; narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador ou pela personagem.

As duas últimas instâncias são de extrema importância para analisar a construção do conto *O Gato Preto*. A instância *narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador* têm por característica o contar na forma retrospectiva: o narrador se encontra distante dos fatos ocorridos e os conta de forma a deixar clara sua distância temporal em relação à história. Já a instância *narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem* conta o que acontece no momento em que o fato acontece (e não de forma retrospectiva). Os fatos são narrados de uma maneira que o leitor tem a impressão de que eles ocorrem "agora", mas, na verdade, já se passaram, e o narrador usa desse meio para aumentar a tensão da história.

Poe, em seu conto *O Gato Preto*, além de fazer uso do seu tipo preferido de narrador, o homodiegético, ainda manipula as perspectivas narrativas de modo a que o leitor perceba as condições psicológicas distintas vividas pelo protagonista enquanto personagem e enquanto narrador. Como se trata de *narração ulterior* (o ato de narrar se dá depois do desenrolar dos fatos), retrospectiva, a focalização recai, logo de início, sobre o narrador, que se dizpreso, prestes a ser executado.O trecho abaixo nos dá uma ideia dessa opção técnica:

> Desde a infância, fiz-me notar pela docilidade e humanidade de meu caráter. Minha ternura de coração era mesmo tão notável que fazia de mim motivo de troça de meus companheiros. Gostava de modo especial dos animais, e meus pais permitiam-me possuir grande variedade de bichos de estimação. Com eles, gastava maior parte do meu tempo e nunca me sentia tão feliz como quando lhes dava comida e os acariciava (POE, 2008, p. 69).

Percebe-se, na citação acima, que os fatos são narrados de forma retrospectiva por um narrador homodiegético com perspectiva que passa por esse narrador. É possível verificar que o narrador se encontra distante da história narrada, e que narrador e história ocupam linhas temporais diferentes: o fato é passado, mas o olhar sobre ele é presente.

Posteriormente, o narrador muda o tipo de perspectiva e, em algumas partes da narração, parece não se encontrar distante da história e sim dentro dela, dando a impressão de que os fatos se dão no presente. O seguinte fragmento, que trata do momento em que o protagonista mata a esposa, mostra-nos, pelo recurso da *cena*, um narrar que parece abolir as distâncias temporais, o que aproxima o leitor da perspectiva da personagem:

> Certo dia, ela me acompanhou, para alguma tarefa doméstica, até a adega do velho prédio que nossa pobreza nos compelira a habitar. O gato seguiu-me pelos degraus abaixo e, quase me lançando ao chão, exasperou-me até a loucura. Erguendo um machado e esquecendo-me, em minha cólera, do medo pueril que tinha até ali segurado minha mão, descarreguei um golpe no animal que teria sem dúvida sido fatal, caso eu o houvesse assestado como desejava. Mas esse golpe foi detido pela mão da minha

> mulher. Levado por essa intervenção a uma raiva mais que demoníaca, livrei meu braço do seu aperto e enterrei o machado em seu crânio. Ela caiu morta instantaneamente, sem um gemido (op. cit., p. 76).

O que antes parecia ser narrado a certa distância agora dá a impressão de acontecer no exato momento em que é narrado, apesar do uso da expressão "certo dia". Esse jogo de perspectivas dificulta o entendimento do leitor, já que o mesmo busca uma explicação para os fatos estranhos que são fundamentais ao enredo da história. Poe escolhe esse tipo de narrador justamente para deixar a dúvida no leitor, que não consegue explicar através do narrador os fatos sobrenaturais presentes no conto. Se o narrador tem pudor do que conta, como atribuir a entes sobrenaturais o que acontece?

Se, por um lado, o narrador recorre a cenas que aproximam o leitor da perspectiva do personagem, por outro entrecorta sua narrativa com pequenas expressões que denotam sua condição psicológica e perspectiva enquanto narra os fatos distanciados no tempo: em Poe (2006) podem-se ler as seguintes: "meu rosto se cobre de rubor ao confessá-lo" (p. 53); "encho-me de rubor e meu corpo todo estremece enquanto registro esta abominável atrocidade" (p. 54); "estou quase envergonhado de admitir – sim, mesmo nesta cela de condenado tenho quase vergonha de admitir – que o terror e o horror que o animal me inspirava tinham sido muito aumentados por uma das mais ilusórias quimeras que teria sido possível conceber" (p. 61). Um paralelo cuidadoso entre o ânimo do personagem e o do narrador pode levar a caracterizar aquele como tomado pela "raiva mais que demoníaca" ou pelo "rancor indefinido", e este como possuído pelo "remorso" e pelo "rubor", por certa vergonha.

Assim, com amparo na teoria narratológica explicitada por Reuter (op. cit., p. 75-84), verifica-se, no conto em análise, um narrador homodiegético cujo foco é duplo, porém limitado, o que não facilita a busca da "veracidade" dos fatos. Conforme vimos, temos *narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador* que se embaralha com *narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem*. Tudo o que sabe o leitor está limitado por essa instância narrativa. Os fatos ocorreram ou são delírios vividos por um alcoólatra? O narrador que se diz às vésperas da morte tem serenidade e criticidade suficientes para confirmar sua ocorrência? Essas opções técnicas parecem combinar com a estratégia de construção do fantástico, na medida em que o fantástico implica hesitação, conforme se pode ver na sequência desta análise.

Tzvetan Todorov (2007) define e distingue, entre os gêneros literários, o estranho, o maravilhoso e o fantástico. No *estranho*, há a narração de acontecimentos incomuns e

aparentemente sobrenaturais que se desenrolam durante toda a trama, e que, ao final da leitura, se mostram ou se explicam de acordo com as leis da natureza. Procurando distinguir o estranho do maravilhoso, Todorov afirma: "se ele [o leitor ou a personagem] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um gênero: o estranho" (op. cit., p. 48). A passagem abaixo, embora não seja conclusiva da narrativa, aponta uma possível explicação natural para o comportamento do protagonista de Poe:

> Tornava-me dia a dia mais caprichoso, mais irritável... Permitia-me mesmo usar de uma linguagem brutal para com a minha mulher. Por fim, cheguei a usar de violência corporal contra ela. Meus bichos... não apenas os negligenciava, como os maltratava... – pois que outro mal se pode comparar ao álcool! (2008, p.70-71).

O trecho descreve a mudança de comportamento do narrador-personagem e aponta a causa dessa mudança, mas essa causa não parece suficiente para explicar os fatos insólitos que virão na sequência. Se tudo decorresse exclusivamente do alcoolismo, o leitor seria induzido a ler o conto como pertencente ao gênero estranho, já que os efeitos provocados pelo álcool são da ordem da natureza, são inteiramente previsíveis.

Todorov define o maravilhoso do seguinte modo:

> [...] classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de terminar sem explicação, não racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural" (TODOROV, 2007, p.58).

Nesse caso, o leitor decide-se pela explicação sobre-humana, optando, ao fim da leitura, por entender que os fatos narrados são de procedência insólita e incomum e não se explicam pelas leis naturais. Na passagem abaixo, o conto em estudo se aproxima desse gênero:

> Ao redor dessa parede reuniu-se densa multidão... pareciam examinar certa porção especial dela com uma atenção muito ávida e misteriosa. As palavras estranho! ... singular! ...excitaram a minha curiosidade. Aproximei-me e vi, como se gravada em baixo-relevo sobre a superfície branca, a figura de um *gato* gigantesco. Quando pela primeira vez contemplei a aparição – pois não podia considerá-la se não isso –, meu espanto e meu terror foram extremos (POE, 2008, p.72-73).

No trecho acima, a imagem do gato aparece gravada na parede com a marca de uma corda ao redor de seu pescoço, como que enforcado. Essa cena ocorre após o incêndio na casa do protagonista, quando este já havia passado por uma mudança brusca em seu caráter. No começo do conto o narrador faz menção à ausência de superstição da esposa, que, apesar disso, observa a cor do gato como relacionada a antigas feiticeiras, argumento

a que parece não dar crédito o narrador-personagem. Posteriormente, com a mudança em sua personalidade, o narrador-personagem passa a se ver perseguido pelo animal, ao qual se refere como "besta horrenda". De fato, para o leitor que interpreta que os episódios narrados realmente são de natureza surpreendente, o gênero que parece predominar nessa narrativa é o *maravilhoso.* Mas tal interpretação deve decorrer não de uma escolha subjetiva do leitor, mas de elementos da própria estrutura do enredo.

Quanto ao *fantástico*, Todorov define-o da seguinte forma:

> O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar em um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2007, p.31).

O fantástico, conforme dito acima, é a hesitação experimentada por um ser (que pode ser o leitor ou a personagem) entre decidir-se se os fatos apresentados na narrativa são de natureza sobrenatural ou se obedecem às leis naturais. Aliás, a primeira condição do fantástico é essa hesitação. Outra condição apontada por Todorov relaciona-se com o gênero literário em que se dá o fantástico: "nem toda ficção, nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal (op. cit., p. 83-84). Desse modo, Todorov descarta a possibilidade da obra fantástica ser lida como poesia ou como alegoria.

Pode-se concluir, neste estudo, que o conto *O Gato Preto* pertence ao gênero *fantástico*, dada a hesitação do leitor a da personagem sobre os fatos que ocorrem ao longo da narrativa. Talvez se possa afirmar que o narrador-personagem de certo modo aceite o caráter sobrenatural dos eventos, uma vez que sempre relaciona o gato preto a um mundo de superstições através de palavras como "besta", "coisa", "monstro", sem contar que o nome do animal é Pluto ou Plutão (conforme a tradução lida). Mas, o que relativiza tal afirmação é a construção propriamente literária do relato. Voltamos, então, à questão da instância narrativa: uma consciência perturbada narrando fatos vividos por uma consciência frequentemente sob o efeito do álcool. Se o narrador-personagem parece não ter dúvida do teor sobrenatural das ocorrências, embora as denomine de "fantasmagorias", o mesmo não se pode dizer do leitor mais arguto: este sabe que os eventos foram narrados e vividos por uma consciência perturbada, por um narrador homodiegético que tende a limitar as informações narrativas a seu ângulo (ou ângulos) de visão.

Em suma, a opção de leitura do conto *O Gato Preto* como pertencente ao gênero fantástico se faz com apoio nas seguintes constatações: construção do narrador, do

personagem, das perspectivas, além das incursões parciais que a narrativa faz nos gêneros *estranho* e *maravilhoso.* São as opções literárias propriamente ditas de que se serve Edgar Allan Poe para manter a história nessa zona de hesitação a que Todorov denomina *fantástico*.

Referências

POE, Edgar Allan. **Historias extraordinárias.** Seleção, apresentação e tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia de Letras, 2008.

_____. **Assassinatos na rua Morgue e outras histórias**. Trad. Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006 (Coleção L&PM Pocket).

REUTER, Yves. **A análise da narrativa***: o texto, a ficção e a narração.* Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007(Debates; 98/dirigida por J.Guinsburg).

BIBLIOTECAS PESSOAIS: A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO

Jessica Souza Ferreira[33]
Geórgia Gardênia Brito Cavalcante
Glaísa Cardoso Rocha
Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Os livros comprovam e demonstram sua importância e necessidade no Mundo a cada dia, pois através deles são concretizados: sonhos, culturas, valores e sentidos. Desta forma, não há nada mais valioso que a conservação destes por meio das bibliotecas; cada escritor e leitor possuem e (ou) desejam ter esse tesouro. Assim, o presente artigo visa circular por este tema para provocar respostas aos questionamentos propostos e dialogar no espaço da leitura com conhecimento e propriedade, ressaltando a sua importância, especificamente respondendo aos seguintes desafios: O que significa uma biblioteca pessoal? Qual a sua importância? Como é formada? As metodologias empregadas para seu desenvolvimento são pesquisa, leitura sistemática e analítica, tendo como referência obras, relatos de autores importantes no universo literário e na bibliofilia, tais como: José Mindlin, Alberto Manguel e Jorge Luis Borges. Os resultados demonstram que a formação dos escritores está diretamente ligada às suas bibliotecas. Por fim, Alberto Manguel, (escritor nascido na Argentina e naturalizado canadense), em "Biblioteca à noite", nos diz (ao falar sobre sua experiência e o labor de meio século para montar sua biblioteca pessoal) que "O amor às bibliotecas, como a maioria dos amores, deve ser aprendido". Nosso propósito é levar aos jovens leitores o espaço dos livros e da leitura.

Palavras-Chave: Biblioteca, Conhecimento, Leitura.

Considerações Iniciais

Desde o advento da leitura tem ocorrido sua valorização devido às competências benéficas para quem a cultiva como um hábito. O principal meio de propagar ou adquirir tal ato é por meio dos livros.

> Sem o livro, não teríamos chegado a conhecer a obra de filósofos, dramaturgos e cientistas da Antiguidade e da Idade Média. A invenção dos tipos móveis por Gutenberg no século XV, permitindo o surgimento do livro impresso, foi uma revolução comparável, e diria mesmo ate superior a que resultou da informática, pelo menos até agora (MINDLIN, 2004, p. 16).

Os livros são a fonte de conhecimento do passado, do presente e do futuro da humanidade; essa capacidade de apreensão temporal forte e viva está contida nas estantes das bibliotecas. Sua formação é peculiarmente voltada ao plano das escolhas, da

[33]Jessica Souza Ferreira, Geórgia Gardênia Brito Cavalcante e Glaísa Cardoso Rocha são alunas em graduação do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará –UFC e participante do grupo de estudos Espaços de Leitura: cânones e bibliotecas, orientado pela Professora Doutora Odalice de Castro Silva.

individualidade. Assim, nas bibliotecas estão presentes os mestres formadores, as crenças, os gostos, etc. Mindlin reitera em *Loucura mansa,* pequeno ensaio contido em *A paixão pelos livros,* e expõe sua visão enriquecedora acerca da dádiva do livro: "O livro informa, distrai, enriquece o espírito, põe a imaginação em movimento, provoca tanto reflexão como emoção, é, enfim, um grande companheiro." (2004, p.15-16).

O presente artigo visa desenvolver a temática das bibliotecas pessoais, pois, estas são provedoras de conhecimento, principalmente, para aqueles que têm na escrita uma significação de "cunho mágico", os escritores. A biblioteca, fora da sua constituição física, é detentora de vários mistérios, dentre eles, a existência das preferências pessoais de seus leitores. Assim, estudaremos mediante alguns instigantes questionamentos: "O que significa uma biblioteca pessoal? Qual a sua importância? Como é formada?", conseqüentemente, para despertamos nos jovens leitores a valorização do acervo de escritores, bem como o zelo pela leitura.

A constituição do presente artigo caracteriza-se pela fundamentação teórica (com José Mindlin, Jorge Luis Borges, Alberto Manguel, dentre outros) e diálogo marcado pela defesa as bibliotecas tendo como evidência o desenvolvimento das perguntas citadas anteriormente. Assim, na conclusão há uma apologia em favor das bibliotecas pessoais como construtora do conhecimento e sua conservação, principalmente de escritores.

Fundamentação Teórica

A sociedade é vinculada à informação de diversas ordens, mas tal elemento, na atualidade tecnológica, passa pelo processo de grande escala desta com escassa qualidade e veracidade duvidosa das informações e conhecimento. Tal fato pode ser atestado pelo advento da utilização dos recursos tecnológicos, sem um sistema de avaliação dessas informações, com o visível crescimento de aparelhos que possibilitam o usuário, conectado à internet, a ter acesso a diversidade de conhecimento, atualidade e a facilidade em adquirir textos literários em sites, blogs, o que põe em risco, em determinadas situações, a veracidade e propriedade dessas informações. Há também, relacionado ao tempo, o deslocamento de preferências presente na modernidade enriquecida, por exemplo, pelo uso desordenado de sites de relacionamento e televisão,

Oposto a esse fato, existe, há muito tempo, um lugar que armazena informações seguras, múltiplas vivências, metaforicamente chamado de biblioteca. Por definição

terminológica de Silveira Bueno, este termo define-se: "s.f. Coleção de livros dispostos ordenadamente para estudo e consulta." (BUENO, 2001, p.120).

Esse espaço de leitura, constituído de estantes, transmite um grande fluxo de fatos e ações inapreensíveis por um todo, pois está fora do nosso alcance a compreensão dos efeitos totais que causam no seu detentor. Por esses fatores, dentre outros mais, biblioteca é um tema que necessita ser mais valorizado; devemos realizar atos de significativa apreciação desta em diversos aspectos para que não haja sua destruição, desvalorização ou perda, pelas futuras gerações.

Portanto, o recorte temático do presente artigo é bibliotecas pessoais. Essa escolha foi realizada, pelos motivos já citados, mas também para promover um novo olhar para esse importante espaço físico que contribui para a construção do conhecimento de quem o cultiva.

Assim sendo, uma biblioteca pessoal é um ambiente, podendo ser físico, ou puramente psicológico, dotado de misteriosas influências, resultado de relações que produzem alento aos cultivadores. Cada pessoa tem esse espaço, mas recortado pelas suas próprias vivências, ou seja, a biblioteca pessoal é sujeita ao peculiar.

Mediante a prévia definição, para elucidar com sua própria vida o sentido das palavras acima, é importante citar em primeiro lugar um famoso bibliófilo brasileiro. Este foi dotado de paixão e constante consciência de seu papel como facilitador da cultura, do conhecimento no Brasil, tudo advindo dos livros e de sua alma dedicada. É importante citar a sua biblioteca Brasiliana, doada em vida como tesouro do Brasil e preservada pela Universidade de São Paulo (USP). Este se chama José Mindlin, formado em advocacia, empresário e bibliófilo nasceu em São Paulo (1914) e faleceu em na mesma cidade em 2010.

Suas palavras em *Uma vida entre livros: Reencontros com o tempo* (1997), um livro dotado de prefácio com esclarecedoras palavras de Antonio Candido sobre a personalidade e vida de José Mindlin, transmitem ao leitor a realidade de sua vida, pois este não só foi um "leitor onívoro" e bibliófilo, mas também cultivador de seus próprios sonhos e realidades através dos livros e da leitura, acarretando a formação de sua biblioteca pessoal, que pelas suas próprias palavras: "deve andar por volta de trinta mil volumes, e possivelmente mais ainda." (1997, p.137) Assim:

> O amor ao livro e o hábito da leitura vêm de longe e constituem um dos interesses centrais de minha vida. Esses interesses poderiam ter sido atendidos sem que tivessem resultado numa biblioteca de proporções talvez excessivas, se eu me tivesse sempre

> limitado aos livros que conseguisse ler, comprando um livro de cada vez, e só comprando o seguinte depois de ter lido o anterior. Mas não foi o que aconteceu, e não creio que tenha acontecido a ninguém que eu conheça, e que realmente goste de livros. O livro exerce uma atração multiforme, que vai muito além da leitura, embora esta seja um ponto de partida fundamental (1997, p.15).

Esse trecho se justifica pela bela definição do impulso formador espiritual e ritualístico, como a "posse" continua de livros, leituras e conhecimento, advindo possivelmente pela curiosidade e um querer peculiar.

É claro o significado das bibliotecas pessoais, e quanto à questão da sua importância, temos que sua raiz principal é o livro. Porque sem este não haveria o espaço que está sendo defendido, nem pelos meios físicos (como poderia haver estantes cheia de histórias e estórias sem os livros?) e nem pelo aspecto psicológico (como poderia haver a influência entre autores se não houvesse livros? Mindlin afirma sobre "a raiz das bibliotecas": "O livro é lido para eternizar a memória." (1997, p.107) E, também, a partir dessa sentença podemos compreender o vínculo das influências com o papel das bibliotecas pessoais.

A organização de uma biblioteca pessoal transforma a vida de quem a cultiva. Essa veracidade é constada através da voz de escritores, críticos, estudiosos e leitores que buscam, através da citação, fazer com que sua biblioteca pessoal cative quem os escuta, para também compartilharem, ou não, do mesmo "mundo". Pessoa ímpar para exemplificar com sua vida e trabalho, chama-se Alberto Manguel, (editor, tradutor, escritor e ensaísta nascido em Buenos Aires, mas, atualmente, naturalizado canadense, com seu campo de estudos voltado, principalmente, para bibliotecas e leitura) tal fato justifica-se pelos constantes citações realizadas, expondo o nome dos seguintes escritores: Jorge Luis Borges, Robert Louis Stevenson, Lewis Carrol, dentre outros. Para os leitores de Manguel, são claras as influências sugeridas em seus ensaios, que são frutos de suas experiências de leituras e pesquisa. Isso demonstra que a importância das bibliotecas pessoais constitui um reflexo formador e analítico da personalidade de quem o detém.

Essas extensões muitas vezes apresentam se na infância e adolescência, visto dessa forma Mindlin explica que: "Não importa o que se leia de início, porque, uma vez criado o gosto, ele se refina. É mais fácil, evidentemente, promover a leitura na infância ou na juventude do que na idade adulta" (1997, p.190).

E, ainda quanto às influências, podemos adquiri-las esta por meio de nossos ancestrais (vinculados ao fator genético, ou puramente pelo hábito de sugestivo da "imitação"), como ocorreu com Anna Fadiman, Alberto Manguel e Jorge Luis Borges. Citando este último, referindo-se a tal fato: "Em casa, tanto o inglês como o espanhol eram

comumente usados. Se me pedissem para nomear o acontecimento mais importante de minha vida, eu diria a biblioteca de meu pai. Na realidade, às vezes penso que nunca me perdi fora daquela biblioteca." (FONSECA, 1987, p.16).

Sendo assim, esse registro memorial segue as palavras de Anne Fadiman, escritora, diretora e professora americana, em *Ex-libris: confissões de uma leitora comum*, que aborda a importância temporal da constituição das bibliotecas pessoais para a vida, pois se cercam de fatos que muitas vezes fogem da nossa memória, ou, também, das vidas sujeitas ao cotidiano:

> Eles [os livros] registram a passagem do tempo real, e porque nos lembravam de todas as ocasiões em que tinham sido lidos e relidos, também refletiram a passagem das décadas precedentes. Os livros escreveram a historia da nossa vida e, à medida que se acumularam nas estantes (e no parapeito das janelas, e debaixo do sofá, e em cima da geladeira), tornaram-se capítulos dela. Como poderia ser diferente? (FADIMAN, 2002, p.9).

Por meio desse espírito de influências, é importante o seu sentido físico, ou seja, como é formada a biblioteca pessoal. Logo, de acordo com as palavras de Plínio Doyle (bibliófilo brasileiro e advogado, nasceu e faleceu no Rio de Janeiro (1906-2000) quanto ao início da formação de seu "espaço de vida literária": "Ainda tenho em minha casa a estante de ferro com cinco prateleiras onde guardava meus primeiros livros." (2004, p.53) Essa exposição de uma forma geral, transmite a importância do espaço físico (com prateleiras, luzes confortáveis, a existência ou não de móveis, quadros) ligados à primeira experiência de formação da biblioteca pessoal, da qual podemos considerar pelo depoimento, inesquecível.

Fato marcante para Mindlin, quanto à constituição física de sua biblioteca pessoal, são as primeiras compras de livros, iniciadas ainda na infância, "Compro livros desde os sete ou oito anos de idade, embora só em 1927 tenha começado a freqüentar sebos." (1997, p.47) E, como dica de bibliófilo:

> Não há grande segredo em reunir muitos livros. Mas é preciso saber o que se quer, estudar e conhecer livros, ler catálogos (...), garimpar sempre, viver de olhos abertos, explorar todas as oportunidades, porque nunca se sabe o que pode urgir e, finalmente, ter sorte, se é que a sorte existe. A gente procura o livro e o livro procura a gente. (1997, p.54).

E categoricamente também diz: "não me lembro bem como foi a decisão, de formar a biblioteca." (1997, p.57).

> No tempo, a biblioteca foi crescendo, a ponto de minha mulher dizer que não somos nós que temos a biblioteca: ela é que nos tem. Mas insisto sempre em dizer que o que temos

> não é uma coleção, e sim uma biblioteca. As coleções vão se formando dentro dela, mas o interesse básico é o da leitura. Uma vez lido um livro, se deu prazer, procuram- se outras obras do mesmo autor, depois as primeiras edições e assim, irresistivelmente, as coleções vão se formando. Mas não tem sentido colecionar livros, se antes disso não tiver surgido o interesse pelas obras. (1997, p.53-54).

Pelas considerações de Anne Fadiman podemos compreender o peculiar, a formação, as influências, o mistério e o valor das bibliotecas pessoais:

> Sempre acreditei que a biblioteca de cada um contém uma Estante Excêntrica. Nela repousa uma pequena e misteriosa coleção de volumes, cujos assuntos não têm a menor relação com o restante da biblioteca, embora, numa investigação mais detalhada, revelam um bocado sobre seu dono. (FADIMAN, 2002, p.27).

Ou seja, nas estantes encontram-se a materialização da personalidade do leitor para além do ser físico, lá existe a revelação misteriosa do poder das bibliotecas.

Considerações Finais

As bibliotecas pessoais constituem um verdadeiro registro pessoal e, para a humanidade, é clara a sua importância vinculada aos livros e à leitura. Elas constituem um espaço físico e psicológico, que percebemos por meio das influências. Como demonstrado, essa temática é constantemente carregada de propósitos renovadores que em nada pretendem ser esgotados ou fatigados.

Como explicitado durante o artigo, com constantes depoimentos pessoais, tais como os de Alberto Manguel, Jorge Luis Borges, José Mindlin, Anne Fadiman, Plínio Doyle; a formação dessas importantes pessoas está, principalmente, vinculada às suas bibliotecas, apesar da peculiaridade de gostos. Respectivamente: Alberto Manguel, em seus ensaios, transmite suas influências exercidas pelo trabalho voluntário de leitura para Borges, de seu pai, dentre outros. Borges foi influenciado pela biblioteca de seu pai, pela suas constantes viagens, pela leitura de *As mil e uma noites*; esses elementos fizeram parte da composição de sua biblioteca e de seus gostos pessoais. A biblioteca de José Mindlin foi a representação de seu interior, o que pode ser atestado através de seus escritos, tendo como fundador o seu gosto pessoal pela descoberta de outros mundos com a leitura e o amor aos livros. Anne Fadiman em seu conjunto de ensaios, intitulado *Ex-libris: confissões de uma leitora comum,* relata a sua vivência com os livros influenciada pela biblioteca de seus pais, pelos vários livros amontoados até em locais peculiares, que passou a adquirir o gosto e sua formação. E, Plínio Doyle, advogado bibliófilo, teve seu despertar através da paixão pela leitura.

A biblioteca pessoal consolidou a construção do conhecimento dessas pessoas citadas, na medida em que consideram seu acervo não somente como um espaço físico, mas também, imaterial, cheio de valores, choque, aventuras, aprendizado. Concluindo através das palavras de José Mindlin:

> Em relação aos livros, não tenho o fetiche da propriedade. Sinto-me mais como um depositário do que um proprietário, usufruindo, é verdade, o prazer que eles proporcionam, mas visando preservar uma herança do passado, e conservar o que se faz de bom agora, com o propósito de transmitir tudo isso para o futuro. Tenho procurado desenvolver uma atividade cultural em várias frentes, facilitar aos estudiosos a pesquisa na biblioteca, promover edições de obras úteis e reedição de outras esgotadas que considero importantes. Desenvolver, em suma, em trabalho que é uma das minhas razões de ser na vida. (1997, p.213-214).

Desse modo, a voz de Mindlin funde-se a de todos que buscam por meio das bibliotecas conduzirem jovens e futuros leitores para a realidade que os livros, sua valorização e conservação proporcionam ao passado, presente e futuro da humanidade.

Referências

BONNET, Jacques. **Fantasmas na biblioteca**: A arte de viver entre livros. Tradução de Jorge Coli. 1. ed. Civilização Brasileira, 2013.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. Ed.rev. e atual. FTD, 2001.

DOYLE, Plínio. Amigo dos livros. In: RIBAS, Martha. Org. Julio Silveira. **A paixão pelos livros.** 1.ed. Casa da Palavra, 2004, p.53-60.

FADIMAN, Anne. **Ex-Libris**: confissões de uma leitora comum. Tradução Ricardo Quintana. Jorge Zahar Editor, 2002.

FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Jorge Luis Borges.** Martin Claret, 1987.

MANGUEL, Alberto. **Biblioteca à noite.** Tradução de Samuel Titan Jr. Companhia das Letras, 2006.

MINDLIN, José. **Uma vida entre livros**: Reencontros com o tempo**.** 1.ed. Edusp, 1997

_____. Loucura mansa. In: Org. Julio Silveira e Martha Ribas. **A paixão pelos livros.** 1. Ed. Casa da Palavra, 2004, p.15-16.



COMPOSIÇÕES DE PAISAGENS E IDENTIDADES: UM OLHAR SOBRE AS (RE)CONFIGURAÇÕES DOS PERSONAGENS HATOUMIANOS

Sandra Lúcia Sant'Ana dos Santos Pimentel
Dr. Francisco Ferreira Lima (Orientador)
Universidade Estadual de Feira de Santana

Resumo: O romance de Milton Hatoum, *Dois Irmãos* narra uma conflituosa relação familiar mediada pela competitividade de dois irmãos, Yaqub e Omar. Essa relação fragmenta a estrutura familiar, conduzindo Yaqub a constantes deslocamentos espaciais, o que o leva a fortes reminiscências de seu espaço de infância. O lugar também ganha sentido para Omar, mas não como reminiscências, e sim como lugar de pertencimento. Outro personagem interessante para este trabalho é Nael, o narrador da história, que através de uma travessia real (no Rio Negro) e simbólica (pelo tempo, através da rememoração dos fatos), demonstra uma relação harmoniosa com Manaus. Neste contexto, percebe-se que este artigo objetiva analisar a relação entre a percepção da paisagem manauara e as configurações das identidades dos referidos personagens. A pesquisa pautou-se em procedimento técnico bibliográfico, através de um exercício hermenêutico na leitura da obra literária e das teorias que embasam este artigo. Para tal análise buscou-se uma vertente crítica-teórica em estudiosos que discutem a questão identitária e a paisagem na concepção da perspectiva. São eles: Stuart Hall, Zygmunt Bauman (teóricos da identidade e modernidade); Michel Collot e Márcia Feitosa (estudiosos da relação paisagem e literatura). A partir de tal análise, percebe-se que há no romance a influência das paisagens nas configurações das identidades, mas também as subjetividades dos personagens nos leva a ter diferentes percepções da paisagem. Dessa forma, conclui-se que a narrativa de Miltom Hatoum, não utiliza o espaço somente como pano de fundo para o enredo, mas traz significações para os personagens.

Palavras-Chave: Personagens, Milton Hatoum, Paisagens, Identidades.

As diversas áreas de estudos estão rompendo as antigas fronteiras que as enclausuravam em seu único arcabouço teórico e estão misturando-se em suas infinitudes discursivas. Os Estudos Culturais contribuíram significativamente para este viés mais interdisciplinar dos estudos teóricos. Vieses que buscam intercalarem discursos legitimados e estigmatizados, questões sociais e estéticas, linguagem de movimento e de imagens, enfim áreas que até então estavam estanques em suas "verdades".

As proximidades entre estudos, às vezes completamente díspares, foram proveitosas para diversas áreas. Entre elas, a Literatura e a Geografia, antes tão senhoras de seu assunto, hoje comunicam-se e extraem uma da outra elementos significativos para seus estudos.

A Geografia passou a estudar as obras literárias como fonte de riqueza para o estudo dos espaços representados; e os literatos perceberam na Geografia discursos teóricos que

contemplavam os seus estudos literários. Lima (2000) afirma sobre esta relação que "Por meio da Literatura, a visibilidade de alguns lugares estende-se, amplia-se, fundamentada na humanização da sua paisagem, no seu caráter afetivo e simbólico" (LIMA, 2000, p. 8).

Percebe-se aí a questão da percepção da paisagem a partir de um determinado olhar. Antônio Feitosa (2010) afirma que nas artes a paisagem será representada a partir de um olhar, ou de uma experiência vivida pelo artista (FEITOSA, 2010, p. 34). Assim na Literatura, na forma de prosa, o autor descreverá a paisagem a partir das experiências dos personagens e de suas relações com o ambiente representado.

Michel Collot (2010) defende que a paisagem está definida no espaço que nosso olhar abarca. A linha do horizonte que nossos olhos alcançam delimita a paisagem, a cada movimento do sujeito (ou dos seus olhos) os limites ou as formas da paisagem se modificam. Ao recortar a paisagem por uma perspectiva "o olho torna-se artista, e a paisagem faz o quadro" (COLLOT, 2010, p. 213). O estudioso ainda acrescenta que

> a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho à afetividade, refletindo os "estados da alma". A paisagem não está apenas habitada, ela é vivida. A busca ou a eleição de um horizonte privilegiado pode tornar-se, assim, uma forma de busca de si mesmo. Então, o fora testemunha para o dentro (COLLOT, 2010, p. 207).

A paisagem na representação literária reflete esta "busca de si mesmo", no qual o autor evoca seu lugar de infância, buscando um reencontro com vivências passadas ou cria paisagens que representam sua necessidade de se relacionar com um determinado espaço. A relação estabelecida autor-espaço vai compor o cenário narrativo, remetendo o leitor para o espaço que lhe traz saudosas lembranças.

Milton Hatoum se insere na literatura contemporânea através de obras memorialísticas. Suas narrativas contam memórias de imigrantes árabes, que ocupam, principalmente, a paisagem de Manaus. Nestes relatos, há entre conflitos familiares, incesto e recortes de memória, a forte identificação com o espaço manauara, o qual além de cenário está atrelado à subjetividade dos personagens.

O romance *Dois Irmãos*, do autor manauara, se situa em Manaus e nele percebemos o quanto a relação dos personagens com a paisagem molda suas identidades. Os protagonistas, Yaqub e Omar seriam exemplos destes sujeitos, pois cada um a sua maneira possui uma relação diferente, porém significativa com seu lugar, a cidade de Manaus. Nael, o narrador da história é outro personagem que mantém forte identificação com Manaus e através de uma incursão memorialística busca o seu lugar na casa da família árabe.

Fora do Lugar: As Reminiscências de Um Personagem Errante

O personagem Yaqub, quando criança, viveu a experiência de ser mandado para um país que não conhecia, o Líbano. O personagem vivencia o que Edward Said relata em suas memórias sobre a aflição de não pertencer a lugar nenhum, quando se desloca de seu lugar de infância. De repente Yaqub se vê em um país que não conhece e não fala sua língua, tornando-se um sujeito deslocado.

A experiência de Yaqub foi marcada pela recusa e o desprezo de quem teve algo interrompido antes do tempo: a infância. Esta vira agora fruto da memória do personagem. São lembrados os momentos com o irmão na paisagem manauara; os passeios com Domingas pela cidade e tantas outras vivências que permeavam a vida de Yaqub:

> No caminho do aeroporto para casa, Yaqub reconheceu um pedaço da infância vivida em Manaus, se emocionou com a visão dos barcos coloridos, atracados às margens dos igarapés por onde ele, o irmão e o pai haviam navegado numa canoa coberta de palha. (HATOUM, 2000, p. 16).

A paisagem da infância traz conforto a Yaqub que a contempla, revivendo na memória seus melhores momentos em Manaus. Ao retornar para sua casa o personagem não consegue "tirar os olhos da paisagem da infância, de alguma coisa interrompida antes do tempo, bruscamente." (HATOUM, 2000, p. 17).

Yaqub torna-se um homem sombrio e misterioso, seus pensamentos e sentimentos viram uma incógnita para os seus familiares e para os leitores. Este silêncio carregado de mágoa remete-nos ao que expressa Said (2003):

> O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada [...]. As realidades do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (SAID *apud* PINHO, 2011, p. 86).

Assim se constitui a identidade de Yaqub, um sujeito desterritorializado, fora do lugar, que faz do esquecimento e do silêncio fugas de uma experiência dolorosa. Ao viajar para São Paulo, Yaqub vivencia de forma mais drástica este silêncio e isolamento e busca nas imagens da infância um escape para tais sentimentos: "De vez em quando ao atravessar a praça da República, parava para contemplar a imensa seringueira. Gostou de ver a árvore amazônica no centro de São Paulo[...]" (HATOUM, 2000, p. 60).

Dessa forma, entre o silêncio e as reminiscências, percebe-se o entré-lugar ocupado por Yaqub. Este espaço no meio mudou bruscamente a vida do personagem. Entre o seu lugar e o lugar que fora obrigado a ocupar, ele cria uma resistência incorporada no silêncio, e faz das imagens da infância uma fonte de resgate de vivências.

Pertencimento e Afetividade: Manaus, o Lugar de Omar

Omar, o irmão gêmeo de Yaqub, muito diferente dos caminhos errantes do irmão, permanece em Manaus, fazendo da cidade o seu lugar. Para o personagem a paisagem manauara era a extensão de si mesmo. Ele mantinha um sentimento de pertencimento muito forte com seu lugar.

Este sentimento estava também atrelado a casa, pois nem os amores conseguiram levá-lo para longe de sua mãe. "Omar sempre esteve ali, expandindo sua presença na casa" (p. 62). Halim, o pai, dizia que Omar era um fraco, pois deixou a mãe sugar toda a sua força e perdeu grandes amores. A força da mãe impunha barreiras para Omar, mas o que o mantinha ali, sempre por perto era o sentimento de pertencer àquele local. Mesmo quando decidiu sair de casa, Omar estava ali, perto de todos: "o tempo passava e ele não voltava para casa. Soltara-se de vez? Tinha asas, era impulsivo, mas faltou-lhe força para voar alto e perder-se livremente no imenso céu do desejo" (HATOUM, 2000, p. 145).

Além da relação de pertencimento com a terra natal e a casa dos pais, há em Omar uma relação de afetividade com a natureza. De acordo com Collot (2010) "a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho á afetividade, refletindo 'os estados da alma'" (COLLOT, 2010, p. 210).

Assim, o personagem vai se relacionar com a natureza, deixando-a refletir os estados de sua alma. Quando está apaixonado fica contemplando o amanhecer, o quintal, a seringueira, as paisagens que enchem sua vida de alegria. Mas quando perde o melhor amigo, Antenor Laval, volta-se para a natureza tentando retirar dela substâncias para continuar vivendo.

> Então ele deu de catar frutas podres no quintal, frutas e folhas que depois varria, amontoava e ensacava [...]".
> De vez em quando ele largava o ancinho e o terçado para apreciar as belezas do nosso quintal: o urumutum do rio Negro [...] pousado num galho alto da velha seringueira. (HATOUM, 2000, p. 204).

Não somente em estado contemplativo se encontra o personagem, mas sim em total sintonia com a natureza, pois em um devaneio pela perda do amigo Omar tenta virar um pássaro, sobe em uma árvore e de braços abertos solta alarido de pássaro. O personagem busca na paisagem uma liberdade que não encontrou na vida, pois pode percorrer todo o espaço de Manaus, mas sempre precisa voltar para casa. A mãe, como num espécie de gaiola, limitava os voos de Omar.

A partir desta relação percebe-se a identidade do filho, que faz da casa, o quintal e as noitadas de Manaus o seu mundo. Omar vira um dependente do poder materno e entre aventuras na terra manauara e a falsa liberdade pelas ruas ele torna-se um sujeito estilhaçado em sua identidade. Como o espelho, que Omar quebra na casa da mãe, sua identidade está fragmentada em pedaços, que não mais se unem. Pedaços que fazem dele, o filho amoroso da mãe, o filho rebelde do pai, o irmão agressivo, o amante ideal, o boêmio e o amigo de farras e de reflexões poéticas de Laval.

O personagem possui a identidade fragmentada de que nos fala Stuart Hall (2005), o qual afirma as multiplicidades de identidades de um sujeito. Corrobora com esta ideia também Bauman (2005), que argumenta que nossas identidades se adequam a momentos diferentes.

Assim constitui-se o personagem Omar, como em uma das metáforas do romance, ele é como o rio "Indômito e turbulento: águas sem nenhum remanso" (HATOUM, 2000, p. 80). Talvez em conta desta identidade, melhor dessas múltiplas identidades, Omar não consegue se enquadrar nos moldes sociais estabelecidos. A constante busca do personagem oscila entre a liberdade sem limites e o conforto que a casa, o quintal e a cidade o trazem.

O Não-Lugar de Nael, na Casa e Vida de Sua Família

Um terceiro personagem e narrador do romance, Nael, relata a história com um olhar de fora dos acontecimentos. Seu espaço é o de fora da casa, fora da família, ou seja, sua vivência junto à família árabe se desenvolve com as marcas da subalternidade. Para o narrador, os relatos rememorados tem o objetivo de resgatar suas raízes.

A identidade do narrador é sua busca constante. Na verdade percebe-se que neste personagem se configura a não identidade. Há questionamentos como: quais são as minhas origens? Qual meu verdadeiro lugar na família árabe? Além de filho da índia Domingas, quem sou eu? Essas indagações leva Nael a percorrer os caminhos das lembranças para

buscar o resto de sua história. Restos encobertos pelas marcas do tempo e pela posição social de sua mãe Domingas, a empregada (ou escrava) da casa.

A busca de identidade do narrador encontra significado com sua relação com o seu lugar. Nael não possuía certeza se fazia parte da família árabe, mas sabia que seu lugar era Manaus. Desse lugar o personagem nunca se afasta, tornando-se um sujeito ideal para contar as histórias do local.

Em Domingas, sua única referência enquanto família, Nael buscava escavar o seu passado. Dos pedaços da fala dessa personagem, o narrador ia tentando construir sua origem, sofrendo com o silêncio de todos sobre quem ele era e de onde vinha.

> Eu sofria com o silêncio dela; nos nossos passeios, quando me acompanhava até o aviário da Matriz ou a beira do rio, começava uma frase mas logo interrompia e me olhava, aflita, vencida por uma fraqueza que coíbe a sinceridade (HATOUM, 2000 p. 73).

O passado de Nael flui como a correnteza do rio, porém percebe-se que, como as imensas rochas que se sobrepõem ao rio, interrompendo-o, há idas e vindas nas lembranças de Nael. O próprio narrador ratifica esta relação entre sua vivência e a paisagem, quando cria uma metáfora entre a ausência de seu passado e o abandono no rio entre suas duas margens:

> Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado de alguma forma palpitando na vida de meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. (HATOUM, p. 2000, p.73).

Outra significativa metáfora nas construções da memória de Nael é o momento em que Domingas encontra o seu passado, esquecido há muitos anos. Nesta viagem há um forte temporal e os passageiros do barco ficam à deriva, entre vômitos e medo de encerrar sua vida naquele meio do Rio Negro. Tanto Domingas quanto Nael experimentam esta sensação. Como se o passado de Domingas, que também é o de Nael, estivesse sobre imensos escombros e não pudesse ser descoberto. No momento da travessia do Rio Negro, quando eles já haviam voltado dos escombros a natureza se revolta, afirmando a necessidade de não se mexer no passado.

Nessa travessia, tanto do rio quanto do passado, Nael não retira muita coisa sobre si mesmo. As origens de Domingas, logo de Nael, naquele espaço, estavam mortas e esquecidas pelo tempo. Não há relatos na narrativa sobre encontro com parentes ou amigos, só o encontro com o lugar, que na verdade não era o seu, mas o de Domingas.

Assim Nael retorna mais uma vez sem saber nada de si, somente cogitando suas possíveis origens.

O lugar de Nael era o lugar da família de Halim, a Manaus, na verdade seu lugar era o quintal da casa, ratificando a ideia de subalternidade do personagem-narrador. De acordo com o ele, "Depois da nossa viagem de barco Halim sugeriu que eu ocupasse o outro quartinho dos fundos. [...] Desde então, foi o meu abrigo, o lugar que me pertence neste quintal" (HATOUM, 2000, p. 80). Mesmo depois da ruína da família e da venda da casa, Nael permaneceu no mesmo espaço, no quintal da casa.

O narrador não tem um lugar social e isso o leva a crise de identidade, acentuando sua busca. Percebe-se que essa crise é um pouco vencida pela função social de resgatar a memória. Assim Nael não seria mais um sujeito fora da sociedade, pois a ele seria atribuída a função de reconstituição da memória individual, mas também coletiva. Apesar de sua subalternidade, Nael passa a ter uma função: a de guardar e evocar o passado da família. Dessa forma o narrador passa de sujeito de fora da família, para o reconstituidor da história desta mesma família.

Considerações Finais

O romance *Dois Irmãos,* de Milton Hatoum, faz uma incursão memorialística relatando, pelo viés de um narrador subalterno, as vivências de uma família de descendência árabe em Manaus. Na narrativa percebe-se a relação de harmonia que cada personagem possui com o espaço manauara.

Yaqub, sujeito errante, revive nas lembranças cada momento da infância que lhe foi interrompida. Ao rever ou relembrar os espaços da infância, o personagem vivencia as alegrias de outrora que lhe foram bruscamente "roubadas", causando-lhe uma mágoa irreversível.

O outro irmão, Omar, não foi arrancado do lugar de infância, pelo contrário, viveu "preso" em Manaus, amarrado à autoridade da mãe. A liberdade de Omar não poderia ultrapassar os limites da cidade manauara, e nem da casa materna. O próprio personagem mantinha-se arraigado àquele local, demonstrando sua relação com aquele espaço.

O narrador Nael é o sujeito que mais intimamente se relaciona com a cidade manauara, pois nunca se distanciou da mesma. O personagem conta as vivências no cenário de Manaus e nele busca o seu espaço. Há uma relação desse personagem com a paisagem descrita, uma relação harmoniosa e de profunda significação na narrativa,

Assim, verifica-se no romance *Dois irmãos*, três personagens compondo o mesmo espaço na narrativa, e cada um ressignificando este espaço a partir de seu olhar. Os cenários de Milton Hatoum são carregados de memórias e experiências dos personagens, os quais subjetivamente mantêm uma relação intensa com a paisagem. Hatoum recorta a paisagem, fazendo de "seu olho um artista e da paisagem um quadro" (COLLOT, 2010), compondo nas narrativas identidades múltiplas.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Tradução de Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Manir Miguel (Org). **Literatura e paisagem:** perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

FEITOSA, Antônio Cordeiro. O conhecimento e a experiência como condição fundamental para a percepção da paisagem. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Manir Miguel (Org). **Literatura e paisagem:** perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. A percepção da paisagem na literatura africana de língua portuguesa: romance **Terra Sonâmbula**, de Mia Couto. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Manir Miguel (Org). **Literatura e paisagem:** perspectivas e diálogos. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

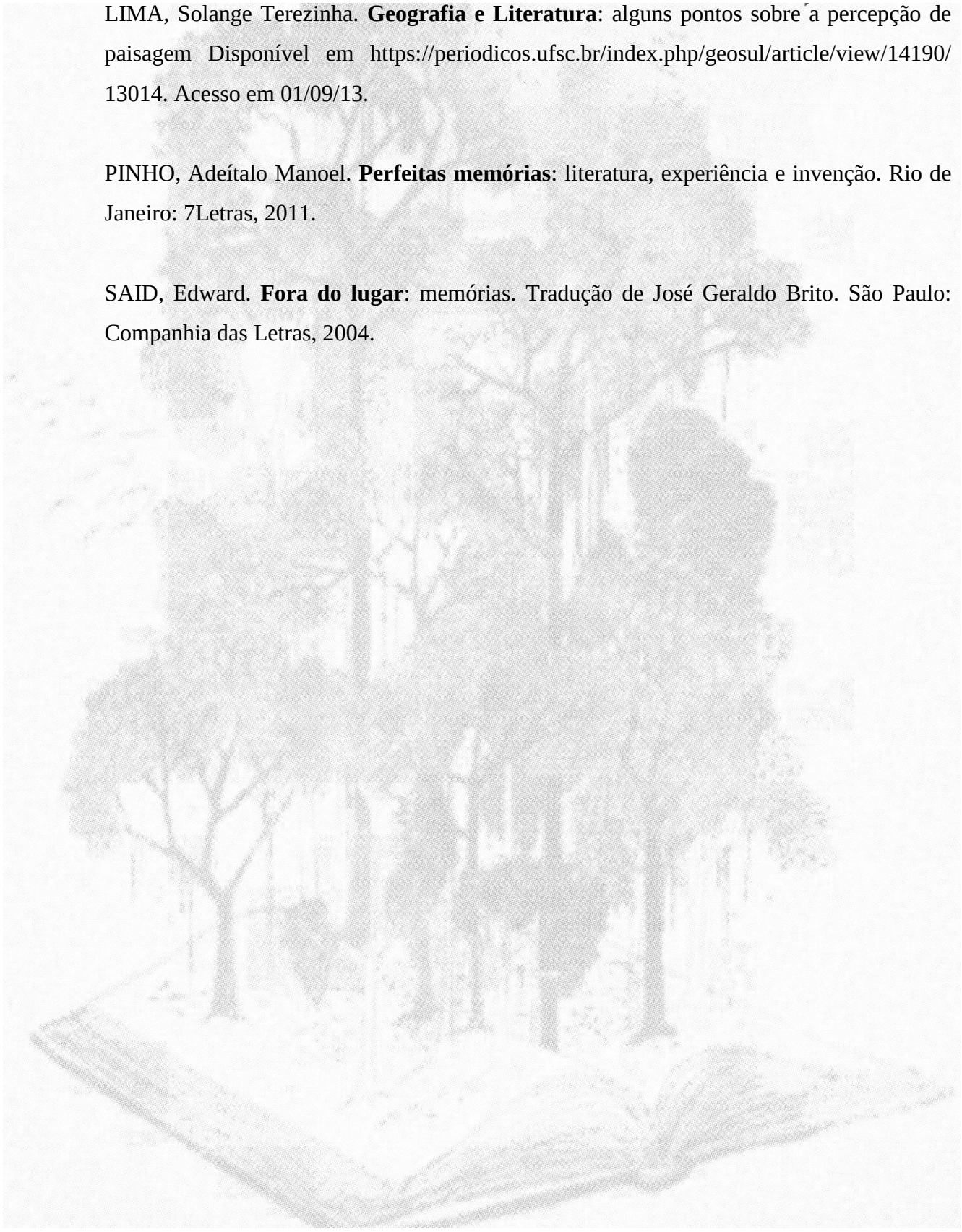
HALL. Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIMA, Solange Terezinha. **Geografia e Literatura**: alguns pontos sobre a percepção de paisagem Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/14190/13014. Acesso em 01/09/13.

PINHO, Adeítalo Manoel. **Perfeitas memórias**: literatura, experiência e invenção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

SAID, Edward. **Fora do lugar**: memórias. Tradução de José Geraldo Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



CONTRIBUICÕES DA LITERATURA A FILOSOFIA´

Andrea Moura da Costa Souza
Marcos Antonio Martins Lima
Universidade Federal do Ceará

Resumo: A relação entre a ética e a literatura à primeira vista não reflete automaticamente a relação que existe entre a filosofia e a literatura. Nesse trabalho, o nosso objetivo é demonstrar que, pelo o contrario do que se pode pensar, certo tipo de interesse propriamente filosófico pela literatura é notoriamente de ordem ética. Assim buscamos com esse trabalho, contribuir não para a filosofia moral, pois o que percebemos é que há um material comum à ética, onde os assuntos abordados parecem ser os mesmos. No entanto, a relação entre os dois (ética e moral) ainda é difícil de estabelecer e nem sempre é explicito, pois alguns exemplos da literatura são frequentemente utilizados em filosofia como se o seu sentido fosse evidente- por exemplo, o caráter, o destino e na verdade somente a riqueza do contexto, os detalhes descritos no momento da escritura, a imaginação que pode dar esse sentido.

Palavras-Chave: Ética, Filosofia, Literatura, Moral.

A relação da filosofia e da literatura traz questões metodológicas e de leitura comparativa dos textos. A filosofia é considerada como um discurso estrangeiro no meio da literatura. De maneira mais geral, a relação da filosofia e da literatura traz questionamentos de ordem metodológica e da leitura comparativa dos textos. Considerado como um discurso estrangeiro no meio dos textos literários, o elemento filosófico constitui um fato comparativo no qual podemos atribuir três funções essenciais, segundo Pierre Macherey (1991, p.133). Em primeiro lugar, a filosofia emerge no texto literário como uma referência cultural, o autor destaca que no texto de Don Juan de Molière, o romance *Bièly, Pétersbourg* (1906-1912) e no texto de Raymond Queneau, Dimanche de la vie (1951) são introduzidos, mesmo que de modo paradoxal ou irônico os nomes de filósofos como Hegel, Nietzsche. Seguindo essa aparição da filosofia nos textos, segundo Macherey na tese e depois no livro, o que pensa a literatura? A filosofia terá ainda a função de ser operador formal de tornar a ideia conhecida, fazendo uma mensagem especulativa, determinando motivos e abrindo problemáticas colocando em questão a escrita. Vemos a terceira função da filosofia quando a cumplicidade entre a filosofia e a literatura é tal que a filosofia toma os passos da literatura como função de gerador poético produzindo cenas e personagens diante de um discurso que depois de muitas páginas mostra seu verdadeiro sentido moralista, ideológico, etc. Vemos a terceira função da filosofia quando a cumplicidade entre a filosofia e a literatura é tal que a filosofia toma os passos da literatura como função de gerador poético produzindo cenas e personagens diante de um discurso

que depois de muitas páginas mostra seu verdadeiro sentido moralista, idéológico, etc. A relação da filosofia e da literatura deve ainda esperar outro nível, este da elaboração de conceitos críticos e analíticos que buscam de sobremaneira esclarecer as palavras ou termos utilizados nos textos. Mas tudo, segundo Hegel, em um momento da história da filosofia se acaba, as relações da literatura e da filosofia mudam a um determinado ponto que podemos verificar um fluxo inverso onde a filosofia vai beber na literatura e no momento que o limiar diminui ou mesmo se apaga, elas se encontram e se misturam se formando uma só. A relação da literatura e da filosofia, por sua vez, como a da história da literatura são submetidas a determinações filosóficas, desde Platão e Aristóteles (MACHEREY, 1991, p.112).

De Aristóteles a Hegel, a filosofia se mostra como um metadiscurso descritivo que inclui a literatura em categorias conceituais limitando-a em uma região estética. Como afirma Hegel (MACHEREY, 1982, p. 10), quando o momento de história da filosofia se termina, a relação da filosofia e da literatura muda de posição, como em um revezamento. Como dizem os autores da literatura comparada: São raros os filósofos, como Bergson, Bachelard ou Sartre, que usam frequentemente os documentos literários. Assim constatamos que nunca se viu antes como foi visto na época contemporânea, a filosofia interrogando a literatura e utilizando nos textos seus próprios conceitos.

A época moderna, por sua vez, é esta pelas quais as relações entre filosofia e literatura representam uma questão específica mesmo histórica. Na verdade, a reflexão da literatura como ela foi tratada submete-se aos argumentos colocados pelos românticos de Iena. No círculo dos românticos de Iena teve Friedrich Schlegel que se destacou, pois foi ele quem proclamou teoricamente e tentou realizar o romance de Goethe que os românticos celebrizaram e não se cansaram de admirar e estudar, enaltecendo-o mesmo quando dele discordavam. Para Novalis, porém, "crítica da poesia é um disparate", pois, para o autor, a poesia não era suscetível de crítica no sentido até então vigente de crítica explicativa e censurante, sendo vista pelo autor como uma profanação. Na visão de Novalis é arriscado aferir a poesia por padrões e submetê-la à jurisdição ou mesmo defini-la buscando a lógica. Assim é por via negativa que em teoria se tenta aproximar da poesia (FADEL, 2008 apud NOVALIS, 1989, p. 44). Para Fadel (1947), "se quisermos compreender o sentido profundo e supremo, religioso e poético que ele dá a Poesia, temos de recorrer ao seu pensamento filosófico que é, no fundo, uma grande tentativa de interpretação da Poesia". Para o autor a filosofia é uma teoria da Poesia, pois esta é toda a verdade, Sendo a poética

de Novalis a sua vida, a sua moral, a sua religião, a sua política: Ela aindá é vista como a essência mais profunda de tudo e do todo.

O momento da maior separação é esperado entre Hegel e Kant, quando Kant, no seu livro *A crítica da faculdade do juízo* discursa que uma ciência que deveria ser bela como tal não faz sentido. Ele ainda instiga a oposição entre o imperativo moral e a felicidade e o prazer, ele separa a verdade do belo, tendo em vista a verdade do discurso filosófico visto além da arte. O autor fala também dos limites atribuídos que fazem a arte parar em determinado momento, ele ainda discute que este limite atribuído foi alcançado há muito tempo e agora não pode mais diminuir. Esta idéia, também é utilizada por Hegel que frequentemente diz que "a arte traz nela sua limitação" e, segundo a sua filosofia, constitui uma ultrapassagem da arte e da religião. Nesse sentido, o fim da arte corresponde ao fim da história da filosofia e a promoção da literatura como absoluta.

Tentanto definir o conceito de "literatura", Robert Escarpit observa que o conceito aparece, em seu sentido moderno, na Alemanha, em meados do século XVIII e toma sentido pleno, no final do século. A Literatura deixa de ser uma qualidade, ou ainda uma condição daqueles que pertencem a uma elite ou ainda a uma aristocracia intelectual e passa a ser o resultado de uma atividade. Possuir a literatura, discutir mais literatura dava entender, no sentido moderno, que a valorizaçao da prosa era maior que da poesia. Até o final do século XVIII, fala-se efetivamente de poesia e raramente de literatura quando se trata de estética de obras escritas. Como vemos o autor Diderot discute sobre a poesia dramática, e não sobre o teatro, Samuel Johnson fala sobre a vida de poetas, e não escritores. Forma nobre de expressão literária, a poesia é a excelência da criação. Desta forma o que não está escrito em verso é considerado vulgar e, portanto, incapaz de dignidade artística.

A literatura, ao contrário da poesia que é vista como a excelência da criação, tenta constantemente fazer uma síntese entre as exigências dos sentidos e do espírito. Assim, tudo o que está por trás das significações estéticas, o ato da criação literária arrasta uma enorme significação intelectual que tende a pesar.

Toda a história da poesia moderna é um comentário contínuo de um texto de filosofia, que diz que toda a arte deve tornar-se a ciência e toda a ciência tornar-se arte, a poesia e a filosofia devem ser reunidas. Para resumir, a literatura está a produzir, uma vez que responde à crise do sujeito aberto pela crítica de Kant do cogito cartesiano e a redução do objeto de uma forma pura do qual é evacuado todo substancialismo. Este será através da obra como efeito de uma *poiesis*, que o sujeito vai se apresentar no ato da produção, que

também é autoprodução de si e a apresentação da idéia, certo que é infinito, mas perceptível em determinações singulares do trabalho. A criação literária é a expressão do sujeito em sua identidade de vida que lhe colococa constantemente a questão do seu ser e de sua relação com o real. Nesta época romântica, a modernidade herdou dois traços que lhe são essenciais: a obstinação fragmentária e a obsessão da obra, do livro, ou ainda do sentimento do caráter absoluto da literatura.

Os fragmentos literários ou ainda filosóficos representam um passo em direção a liberdade, onde se ligam a autoconcepção do sujeito, da literatura e da filosofia. A literatura está sempre em excesso em relação a ela mesma, como experiência, a literatura é prova do excesso do sujeito em relação a ele mesmo. Esta falta ligada à literatura é vista como a necessidade de autorreflexão do sujeito e da obra mesmo, que responde esta nova modalidade, essencial a literatura e dentro do espírito dos românticos que é concluído como crítica.

A concepção romântica da literatura determina a idade onde nos estamos como a idade crítica por excelência. Quer dizer, a idade a qual a literatura se vê a procura da sua própria identidade arrastando com ela toda ou parte da filosofia e de algumas ciências humanas e abrem espaços daqueles que chamamos hoje de teoria.

Compreendemos assim que ler Mallarmé com Hegel, Nietzche com Valéry engaja uma perspectiva e uma nova problemática em relação à história das ideias ou à questão da influência se passa como se existisse um espaço neutro, mas aberto entre a literatura e a filosofia, onde tentaria se escrever um texto comum, coletivo que por ser diferente, não deixa de ser sentindo.

Podemos pensar que ao contrário do século iluminista, em que as obras literárias dobram o anúncio da idéia prática da literatura, onde a origem idealista e alemã da literatura existe a partir de uma origem empirista e francesa. Com Sócrates e Platão que a filosofia vai ganhar sua verdade específica e desvincular-se das formas literárias de suas origens. Aliás, é criticando esses últimos que Sócrates vai afirmar o papel da filosofia que é de pesquisar a verdade e, por consequência, de privilegiar a questão da essência.

Referências

FADEL, Natalia. **Morte, amor e poesia**: o romantismo em Novalis. Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 2008.

MACHEREY, Pierre. **A quoi pense la littérature ?**. éditions PUF, coll. Pratiques Théoriques, 253 p, 1990.

_____. **Hegel et le présent**. Cahiers philosophiques, n° 13, décembre, p. 7-191982.

_____. Pour une théorie de la reprodution littéraire. In: **Comment la littérature agit-elle?**. Centre de recherches sur la lecture littéraire de Reims. éd. Klincksieck, p. 17-28, Paris, 1994.

_____. Science, philosophie, littérature. In: **Textuel**. n° 37 ("Où en est la théorie littéraire ?"). Revue de l'UFR de Lettres de l'Université Paris-VII, p. 133-142, 1994.

_____. Le Mallarmé d'Alain Badiou. In: **Alain Badiou, Penser le multiple, sous la dir**. de C. Ramond, Paris, éd. L'Harmattan, p. 397- 406, 2002.

_____. Y a-t-il une philosophie littéraire? Bulletin de la Société Française de Philosophie, 98e année n°3, 2004.

CORPO, ENVELHECIMENTO E NARCISISMO: UMA ANÁLISE DA PROTAGONISTA DO CONTO "MAS VAI CHOVER" DE CLARICE LISPECTOR[34]

Flávia Rodrigues de Melo
Antonia Marly Moura da Silva
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar a representação da figura feminina no conto "Mas vai chover", presente em *A Via Crucis do Corpo* (1974) de Clarice Lispector. A trama bastante simples conta a história de Maria Angélica de Andrade, sujeito que rompe padrões impostos socialmente ao demonstrar, na velhice, o vigor da sexualidade e seus desejos carnais mais íntimos. Na construção da ação, observamos certo efeito de estranhamento, decorrente da inquietação da personagem quanto às mudanças ocorridas em seu corpo. É esta problemática que, aqui, elegemos como objeto de analise, sobretudo os atributos do narcisismo e o efeito de estranhamento expresso em relação às mudanças física e psicológica da mulher. Para tanto, utilizaremos os postulados de Beauvoir (1928) sobre a velhice, bem como os conceitos de Lasch (1983) e Adorno (2002) sobre a cultura do narcisismo e seus contornos na contemporaneidade. É possível dizer que uma das marcas das personagens de Clarice Lispector é o ato reflexivo sobre *si*, configurando-se por vezes como um dos atributos do narcisismo moderno.

Palavras-Chave: Velhice, Estranhamento, Feminino, Clarice Lispector.

Considerações Iniciais

Este trabalho pretende analisar como se configuram as mudanças ocorridas no corpo da personagem Maria Angélica, protagonista do conto "Mas vai chover", integrante da obra *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector, inclusive, observar se o processo de envelhecimento interfere no comportamento da personagem. O propósito é destacar o efeito de estranhamento que acontece a partir da mudança física e da mudança psicológica que ocorrem na ação da mulher. Observaremos as múltiplas imagens que legitimam a presença da mulher no contexto social, a partir do conteúdo ideológico expresso na construção da figura feminina e, principalmente, verificar a carga metafórica contida no diálogo com o corpo. Sob tal enfoque, o trabalho toma como referencia básica os postulados sobre a velhice e o envelhecimento, assim como os conceitos atribuídos à busca da juventude permanente. Nossa proposta é traçar a representação do feminino no conto "Mas vai chover" de Clarice Lispector. Na leitura pretendida, tomaremos como referencial

[34] Este trabalho é uma versão preliminar dos resultados de nossa pesquisa, em nível de Mestrado, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, ainda em andamento.

teórico os estudos de Beauvoir (1928), Lasch (1983), Adorno (2002), Freud (1990), Kristeva (1994) e Chevalier e Gheerbrant (2009).

Por Uma Via Possível

A escrita de Clarice Lispector é reconhecida pela crítica literária brasileira como uma nova forma de narrar, uma vez que rompe com aspectos consagrados pela tradição literária. Na ficção lispectoriana é recorrente a presença de mulheres, donas de casa, personagens que questionam sua existência e os papeis que ocupam na sociedade. Segundo Antonio Carlos Hohlfeldt (1988), na escrita da autora, surgia a "surpresa das coisas que são realmente novas e originais". Clarice reproduz e questiona os espaços ocupados e os papeis sociais que foram reservados para a mulher.

Para Zolin, "a obra de Clarice Lispector significa, na trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase *feminina* [...]" (2003, p. 257-258).

Dessa forma, é possível dizer que a produção ficcional clariceana pode suscitar reflexões sobre as mais veladas imposições vividas pela mulher. Outro ponto primordial, caro na obra de Clarice Lispector, é o uso do monólogo interior, que em sua produção literária parece querer sugerir a busca verdade – a verdade sobre o mundo e sobre si mesma que as personagens não cansam de questionar, já que trazem à tona a consciência de si mesmas e os desejos mais íntimos, silenciados em decorrência do modo de funcionamento de uma sociedade patriarcal.

A via crucis do corpo (1974), objeto de estudo deste trabalho, foi uma obra encomendada pelo editor Álvaro Pacheco, tendo em seu início o texto de abertura intitulado "Explicação", apresentando as circunstâncias em que a obra foi escrita, por ser constituída de contos eróticos. "Mas vai chover", assim como todos os outros contos da coletânea, são marcados por traços eróticos, privilegiando motivos como sexo, prostitutas, marginais, mendigos. E é nesse contexto que está inserida a personagem central da narrativa em análise. Trata-se da história de Maria Angélica, senhora de setenta anos, que paga para ter relações sexuais com um rapaz de dezessete.

Vale salientar que as personagens de *A via crucis do corpo* rompem com o paradigma da mulher presa às convenções sociais em relação ao amor, sexo, valores morais e costumes ditados para uma mulher considerada velha. Lembramos que o título nos remete ao trajeto seguido por Jesus Cristo ao carregar a cruz; trata-se metaforicamente

de uma Via Sacra de sofrimento e de submissão. Igualmente, as personagens também possuem um caminho e uma cruz a carregar: vencer os obstáculos do caminho até atingir a realização plena.

De acordo com Nádia Battella Gotlib, em *A via crucis do corpo* "o mal-estar das personagens atinge a narradora, que, explicitamente, o manifesta em sua narrativa, ao ter de escrever a relação degradada entre a senhora atormentada de desejo e o jovem dela enjoado" (1995, p. 420).

O conto é narrado em terceira pessoa e inicia-se com o nome da personagem central: Maria Angélica de Andrade. Convém ressaltar que a indicação do nome completo ou a identidade jurídica das personagens constitui um dos recursos significativos na relação com as histórias narradas de Clarice, uma vez que a ação comumente apresenta uma interface com o drama dos seres ficcionais; neste conto, em particular, o nome sugere aspectos da estrutura da narrativa. No signo do nome próprio, identificamos uma dupla nomeação – Maria Angélica – ou seja, um nome composto que por si só sugere a identidade dupla vivida pela personagem. Os dois nomes indiciam traços ligados ao ser e sua história de vida: Maria significa a Grande Mãe e Angélica, Anjo. O nome parece ocultar o que a mulher realmente é, pois o comportamento de Maria Angélica nada apresenta de angelical, pura ou preservada. Vemos que ela se apresenta com um comportamento oposto às regras, ao invés de ser santa é a puta, o duplo dela mesma, uma imagem que ela criou para minimizar a condição de excluída – pela idade que apresenta – sendo vista como marginalizada.

Maria Angélica tem sessenta anos e um amante, Alexandre, de dezenove anos. "Todos sabiam que o menino se aproveitava da riqueza de Maria Angélica. Só Maria Angélica não suspeitava". (LISPECTOR, 1998, p. 75). O envelhecimento feminino e o vigor sexual apresentados no decorrer do conto são vistos como destoantes para uma senhora. No decorrer da narrativa, vemos como houve o encontro entre Maria Angélica e Alexandre: "Começou assim: Alexandre era entregador de produtos farmacêuticos e tocou a campainha da casa de Maria Angélica. Esta mesma abriu a porta. E deparou-se com um jovem rapaz forte, alto, de grande beleza". (LISPECTOR, 1998, p. 75).

A personagem central é surpreendida com a presença do jovem rapaz para entregar-lhe o remédio "Começou assim: Alexandre era entregador de produtos farmacêuticos e tocou a companhia da casa de Maria Angélica". (LISPECTOR, 1998, p. 75). Ela desperta um interesse pelo rapaz, mostrando uma realidade (dis)simulada que é questionada, já que "Todos sabiam que o menino se aproveitada da riqueza dela". (LISPECTOR, 1998, p. 75).

Tal realidade pode ser associada ao que Simone de Beauvoir, em sua óbra, *A velhice* (1990), expõe sobre a condição de envelhecimento, por ser resultado de um processo que implica mudança, ou seja, a aparência física é quem informa a idade. Segundo seus estudos:

> Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo fora da condição humana, a mulher assume um caráter sobrenatural: é uma mágica, uma feiticeira com poderes sobrenaturais. (BEAUVOIR, 1990, p. 152).

Quebrando os ditames da sociedade, Maria Angélica mostra que está viva, expressa o seu desejo sexual e teima em realizá-lo a qualquer custo. Na narrativa os papeis se invertem: a mulher é quem deseja e procura o homem.

Tal como concebe Lasch ao referir-se em sua obra "*Cultura do narcisismo*" (1983) há uma necessidade de realização individual, ou seja, o indivíduo preocupa-se com o si mesmo, retornando-se ao próprio eu, buscando efetuar seus desejos. Com a modernidade os laços afetivos são estremecidos, fazendo surgir uma sociedade preocupada apenas com o si mesmo, vivendo o mundo de aparências, desencadeando um mal-estar.

O corpo do rapaz é a representação da vida, da força e da jovialidade, estando em contraste com o corpo de Maria Angélica: debilitado e vencido. A partir desse contato, ela vê que seu desejo de ter prazer pode ser realizado e não medirá esforços: "Ela estava fascinada. Observou que ele tinha umas poucas espinhas no rosto [...] os hormônios lá ferviam. Aquele, sim, era um homem". (LISPECTOR, 1998, p. 76). A paixão já está declarada, a diferença de idade não importa e, sem conseguir esconder, ela toma o seguinte posicionamento:

> – Só deixo você sair se prometer que voltará! Hoje mesmo! Porque vou pedir uma vitaminazinha na farmácia...
> Uma hora depois ele estava de volta com as vitaminas. Ela havia mudado de roupa, estava com um quimono de renda transparente. Via-se a marca de suas calcinhas. (LISPECTOR, 1998, p. 76).

A vitamina adquirida na farmácia é o medicamento indicado para melhorar o funcionamento de seu metabolismo, o condutor de energia e vitalidade que garantem o vigor na relação com o jovem rapaz. Vemos, através da cena narrada, que Maria Angélica muda de roupa com o objetivo de seduzir o rapaz ao exibir o corpo numa roupa sexy, de renda, transparente, o que permite visualizar seu corpo seminu.

A Expressão do Grotesco e do Ridículo

Na tentativa incessante de seduzi-lo, ela chega ao ponto de dizer-lhe: "– Deixe eu lhe dar um beijinho! O rapaz se espantou, estendeu-lhe o rosto. Mas ela alcançou bem depressa a boca e quase o devorou". (LISPECTOR, 1998, p. 76). O rapaz espanta-se com a atitude dela, ao mudar de roupa e pedir-lhe um beijo, pois este não a enxerga como uma mulher que pode lhe dar prazer, de vida sexual ativa, ela continua sendo uma velha, simplesmente. A atitude do rapaz e de todos que reprovavam o comportamento da protagonista pode ser entendida pelo fato de que, como afirma Simone de Beauvoir:

> A sociedade destina ao velho seu lugar e seu papel levando em conta sua idiossincrasia individual: sua impotência, sua experiência; reciprocamente, o indivíduo é condicionado pela atitude prática e ideológica da sociedade em relação a ele. Não basta, portanto, descrever de maneira analítica os diversos aspectos da velhice: cada um deles reage sobre todos os outros e é afetado por eles; é no movimento indefinido desta circularidade que é preciso apreendê-la. (BEAUVOIR, 1990, p. 16).

Assim há um prazer em humilhar e chacotear essa velha mulher que ainda tem desejos sexuais. Ignora-se o desejo porque a imagem da idosa está associada à morte. Porém, no diálogo com o corpo há um conflito entre o corpo visto e o corpo imaginado, pois a protagonista não se reconhece como velha, principalmente pelo fato de que seu estado de espírito continua viril e sedutora, usando roupas transparentes de renda. Em síntese, não há pudor por que em seu imaginário a mulher não se considera envelhecida, ela continua querendo o que é impossível aos olhos de todos: o prazer sexual. E para garantir tal prazer ela não mede o valor a ser pago, vencendo inclusive a vergonha de fazer do prazer um comércio:

> Disse-lhe morta de vergonha:
> – Venha para a cama comigo...
> – Eu lhe dou um presente grande! Eu lhe dou um carro!
> – Carro? Os olhos do rapaz faiscaram de cobiça. Um carro!
> Era tudo o que desejava na vida. Perguntou desconfiado:
> – Um karmman-ghia?
> – Sim, meu amor, o que você quiser!
> O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber. Maria Angélica – oh, meu Deus, tenha piedade de mim, me perdoe por ter que escrever isto! (LISPECTOR, 1998, p. 77).

A partir da negociação que é proposta, o rapaz percebe que atender aos pedidos de Maria Angélica pode ser um meio para conseguir vantagens financeiras, já que trabalha como entregador de remédios e seu salário é menor do que o valor que ele pode levantar ao

"vender seu corpo". "O que se passou em seguida foi horrível. Não é necessário saber" (LISPECTOR, 1998, p. 77), nesse momento, identificamos também a voz do narrador: ao mesmo tempo em que este se apresenta com a função apenas de relatar os acontecimentos há também a sua participação, revelando fatos e situações acontecidas.

O papel do jovem explorador é figurado a partir do seu descontrole, explorando-a de forma a tratar o sexo como um negócio para obter lucros e crescer financeiramente. Dessa forma, o prazer pode ser visto como falso, pois além do rapaz ser remunerado percebe-se claramente a ausência de sentimento afetivo da parte dele; o ato carnal era um trabalho realizado com o intuito de obter retorno financeiro.

No decorrer da narrativa, fica claro que ela acredita no amor do rapaz "Maria Angélica mal acreditava na sua sorte. Pouco se importava com as criadas que quase riam na sua cara". (LISPECTOR, 1998, p. 77). As suas ações são motivadas por esse sentimento de vivacidade que a invade. Maria Angélica busca preencher sua solidão com o amor que acredita receber do rapaz, sentindo-se completamente livre e não sendo atingida pelos comentários sobre o não amor do jovem. Até que um dia ele diz: "– Vou passar uns dias fora do Rio com uma garota que conheci. Preciso de dinheiro". (LISPECTOR, 1998, p. 77). A partir desse momento, a personagem que sempre manteve o status de dominadora, de superior, mostra-se frágil, rompendo com a imagem de mulher independente que apresentava.

Alexandre a humilha normalmente, pois seu comportamento era visto como o de uma mulher sem princípios, que não impunha respeito, não sendo valorizada. Ao retornar da viagem "Trouxe-lhe uma lata de goiabada cascão. Ela foi comer e quebrou um dente. Teve que ir ao dentista para pôr um dente falso". (LISPECTOR, 1998, p. 78). Fica evidente que todas as tentativas da personagem partem para o grotesco, uma vez que a sua relação com o rapaz foge dos moldes que a sociedade impõe.

Ao final da narrativa, ela verá que está sozinha. As cenas finais revelam a figura de aproveitador do rapaz: "E a vida corria. As contas aumentavam. Alexandre exigente. Maria Angélica aflita. Quando fez sessenta e um anos de idade ele não apareceu [...]. Então – então aconteceu". (LISPECTOR, 1998, p. 78). Quando o rapaz aparece é para lhe exigir cada vez mais dinheiro:

> Preciso de um milhão de cruzeiros.
> Um milhão? espantou-se Maria Angélica.
> –Sim!, respondeu irritado, um bilhão antigo!
> –Mas... mas eu não tenho tanto dinheiro...
> –Venda o apartamento, então, e venda o seu Mercedes, dispense o chofer.

> –Mesmo assim não dava, meu amor, tenha piedade de mim!
> O rapaz enfureceu-se:
> – Sua velha desgraçada! sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices! (LISPECTOR, 1998, p. 78).

A partir do momento que o jovem tem seus desejos negados remete-se à personagem utilizando os termos: velha, desgraçada, porca e vagabunda; os termos demonstram o caráter depreciativo em relação à imagem da mulher, revelando, por outro lado traços do perfil masculino, que se coloca como um sujeito preconceituoso e mal, aquele que se envolve com uma mulher apenas pelo dinheiro, mantendo não uma relação, mas sim um jogo de interesses desigual e injusto.

Diante da impossibilidade de cumprir com as exigências de Alexandre a personagem percebe que sem a recompensa financeira o rapaz lhe deixaria. Nesse momento, o machismo, a autoridade e seu o poder silenciam a voz de Maria Angélica, silenciam a voz da mulher. Sem palavras nenhuma a dizer, pensa que: "– Parece – pensou – parece que vai chover". (LISPECTOR, 1998, p. 78).

Considerações Finais

Constatamos que a personagem lispectoriana representada neste conto questiona e experimenta as mudanças corporais ocorridas com o envelhecimento. Através da relação sexual mantida com o jovem rapaz é possível compreender que Maria Angélica apresenta uma idade avançada e também desejos sexuais, buscando sua realização plena.

Em sua ficção, Clarice denuncia metaforicamente, de modo irônico, temas como a velhice e a exploração da mulher. No conto, é feita a construção de uma imagem feminina baseada na diferença: ao apresentar Maria Angélica, sessenta anos, como uma senhora que destoa das demais da sua idade, procurando um jovem rapaz e buscando realizar desejos sexuais.

Referências

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Trad. de Juba Elisabeth Levy. [et a1.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. de V. da C. Silva. [et al.]. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GOTLIB, Nadia Batella. **Teoria do conto**. 11 ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Clarice, uma vida que se conta**. 2. edição. São Paulo: Ática, 1995.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. O conto de atmosfera. In: Conto brasileiro contemporâneo. 2 ed. Revista e atualizada. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988. 277p.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo.** 7 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

LASCH, Cristopher. **A cultura do narcisismo**. Trad. de Ernani Pavanell. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

ZOLIN, Lucia Osana. Literatura de autoria feminina. In: ZOLIN, L. O; E. BONICCI, T (org). **Teoria literária abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2003. p. 253-261.

DA ORALIDADE À ESCRITA: A VOZ DE UM POVO

Anderson de Souza Frasão
Universidade de Pernambuco

Resumo: Neste trabalho, apresentaremos como ponto de partida uma reflexão genérica acerca dos valores atribuídos à escrita e à oralidade, demonstrando que o discurso escrito traz consigo reminiscências do oral; aprofundaremos nossas reflexões considerando a prática cultural africana de intercambiar as experiências de seu povo pela oralidade, na perspectiva de demonstrar, sob análise a do conto "O casamento da princesa", que a arte é reveladora do legado cultural de um povo.

Palavras-Chave: Oralidade, Escrita, Tradição.

Uma breve análise da história da humanidade nos mostra que o homem é um ser de linguagem, pois desde os tempos mais remotos comunica eventos e experiências às gerações vindouras.

O início do "contar estória" é tão remoto que ainda não foi possível localizá-lo na história, permanecendo apenas como hipótese. Porém, não obstante as concepções de linguagem, e os valores que lhes são atribuídos, parecem divergir quando tentamos relacionar diferentes grupos sociais, separados por contextos organizacionais, culturais e temporais.

A tendência atual tem sido situar os países africanos exclusivamente no âmbito da oralidade e das tradições orais, negando a existência da escrita antes da colonização europeia. Tal ideia, além de consolidar o eurocentrismo, perpetua compreensões desajustadas que na maioria das vezes são bastante aceitas: a escrita (superior) é europeia e a oralidade (inferior) é africana. Esquece-se que desde a Idade Média a escrita se fez presente na África, através da utilização dos caracteres árabes. Ora, é bem verdade que há uma predominância da oralidade na África, mas esta "é resultante de condições materiais e históricas e não (...) da natureza africana" (LEITE, 2012, p. 20).

Nas tradições orais africanas, as narrativas orais são imbuídas de valores éticos, morais, pedagógicos e sagrados. A palavra falada é empossada de "poder", pois é herança de um ser supremo ecriador de todas as coisas. Portanto, a fala é considerada representação e materialização da divindade. Mas também não se pode falar numa homogeneidade, pois não são todas as sociedades africanas que fazem uso desses costumes. Entre elas, percebe-se oposição de valores, principalmente quando se trata daquelas modernasque não creditamà oralidade a mesma legitimidade que conferem à escrita.

A esse respeito, parece pertinente por em evidência as reflexões tecidas por Amadou Hampaté Bâ no seu ensaio "A tradição viva", pois seus argumentos vão de encontro aos (não)valores da oralidade. Veja-se:

> Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram os homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo narra (BÂ, 1982, p. 168).

Nessa perspectiva, compreendemos que as "marcas" da arte verbal fertilizam o registro escrito. Antes de se cristalizar na palavra escrita, o relato permanece na memória humana, o que nos leva a considerar a escrita como uma continuidade da oralidade.

Um grande problema, no que concerne a transmissão pela oralidade, é abordado por Walter Benjamin (1994) em seu famoso ensaio "O narrador". Segundo ele, a capacidade de intercambiar experiências está em vias de extinção. Por duas razões: a primeira seria o fato de as ações dignas de serem narradas estarem em baixa e a segunda corresponderia a "mudez dos combatentes", que ao voltarem dos campos de batalha já não comunicavam suas experiências. E mesmo que muitos livros tenham sido escritos sobre a guerra, eles nada têm a ver com os relatos transmitidos de boca a boca, haja vista que as narrativas escritas, por melhores que sejam, se distinguem daquelas contadas pelos narradores anônimos. Nessa perspectiva, Suzana Nunes parece corroborar ao dizer que "[...] cristalizar a oralidade na escrita implica perdas vitais e o oral *stricto sensu* perde-se, a fixação gráfica do texto altera o estatuto do narrador/contador, pois a narrativa ganha as marcas discursivas de expressão escrita, muito diferentes da expressão oral." (NUNES, 2009, p. 23, grifos do autor).

Os textos escritos são realizações concretas das línguas, masa migração do universo da oralidade para o da escrita causa perdas[35] irreparáveis para a humanidade. Na especificidade desse caso, rompe-se com a transmissão que nas sociedades tradicionais é efetuadapelos velhos "guardiães contadores de estórias" e, portanto, mantenedores da tradição.

[35] [...] das 2.500 línguas registradas no mundo, desaparecem anualmente cerca de 20. [...] Algumas, muito poucas, desaparecem porque perdem, de um momento para o outro, a maior parte dos seus falantes (podemos imaginar, em pequenas sociedades etnolinguísticas isoladas, em locais inacessíveis do deserto, da montanha ou da floresta, o efeito de um cataclismo, de uma calamidade natural ou inadvertidamente provocada). [...] Mas a maior parte das línguas extingue-se por desuso: os seus falantes deixam-se absorver por outros universos linguísticos, considerados melhor apetrechados para garantir o acesso a meios de sobrevivência. Diríamos: as línguas desaparecem porque os falantes se perdem delas quando se mudam para outros universos fónicos. (HONWANA, 2006, p. 19).

Isso posto, analisaremos o conto popular da África Ocidental intitulado "O casamento da princesa", que foi transcrito para a literatura brasileira pelo escritor Celso Sisto, com ilustrações de Simone Matias. Essa narrativa sugere um certotom de oralidade, pois a história pareceser contada por um narrador primordial, aquele que não é autor, mais que de algum modo presenciou o fato ou soube dele através de alguém. Preservando-o na memória, posteriormente pôde transmiti-loa seu povo. Note-se:

> A beleza andava de mãos dadas com a princesa Abena, pois tinha reunido numa só pessoa um harmonioso pescoço alongado, um rosto arredondado e seios grandes.
> O rei, seu pai, sorria para si e para o mundo cada vez que constatava, com os próprios olhos, a formosura da filha. E por isso acreditava que seria fácil casá-la, quando chegasse a hora.
> A sucessão dos anos só aumentava a perfeição dos traços de Abena. Além de tudo, ela tinha a ajuda dos magníficos trajes que usava: sempre envolta nos mais belos tecidos e vestimentas; sempre adornada com os mais fulgurantes colares e brincos; sempre emergindo do colorido das roupas, como a mais nobre visão da beleza (SISTO, 2009, p. 4).

A descrição da princesa assegura a visualização de uma bela imagem que parece divergir de alguns padrões erigidos pelas sociedades modernas, principalmente se tratando dos trajes que ela usava. A partir da citação acima somos levados a crer que nessa narrativa há uma tentativa de se aproximar o narrador oral, que acaba confirmando as palavras de Susana Nunes:

> A escrita tenta colmatar e corrigir esta ausência da comunicação oral instantânea através da utilização de uma linguagem onde a referência ao gesto e as interpelações ao ouvinte aparecem codificadas, porque o sistema semiótico da literatura oral comporta signos extra e para-verbais (códigos musical, cinésico, proxémico e paralinguístico) diferentes e impossíveis de traduzir na literatura escrita, esta, todavia, procurando uma representação aproximativa das *perfomances do griot* (NUNES, 2009, p. 23-4, grifos do autor).

Outro pressuposto que merece esclarecimento é a ideia de que as tradições orais podem ser acessadas por toda a coletividade, que esse universo é mais igualitário, pois não requer uma preparação. As tradições orais são envolvidas em secretismo e elitismo circunscrito aos iniciados e aos seus mestres (LEITE, 2012).

Segundo o narrador, a notícia da beleza da princesa transpôs os limites da tribo local e correu por toda a África Tropical, atraindo os mais diversos pretendentes, dentre eles o Fogo e a Chuva. Os traços humanos que são conferidos a essas duas personagens possibilitam a intensificação de um sentido específico, pois esse alargamento semântico quer expressar a importância desses entes não humanos no interior das culturas tradicionais.

Surgindo de repente à princesa, a Chuva aparece trajando úm *kente*[36]feito especialmente para lhe pedirem casamento. Abenalogo se encantou com os modos de seu primeiro pretendente, que tinha um "olhar molhado, o corpo luzidio", que pronunciava "palavras que rolavam feito água cantante" e que declamava versos como "o olhar fez passear o passarinho, que, assim baixinho, trouxe água do seu bico até seu ninho..." (SISTO, 2009, p. 8). O pretendente não tardou em oferecer seus dotes:

> – Linda Abena, olhe para adiante, olhe. Daqui até as savanas de Burkina Fasso, até as areias do Golfo da Guiné, até as plantações do Tongo, até as florestas da Costa do Marfim, você não encontrará ninguém que seja mais poderoso do que a Chuva. Com um simples aceno das mãos faço crescer as plantações e multiplico as colheitas e as ervas para os rebanhos. Graças a mim, teremos sempre água pura para beber e rios cristalinos, cheinhos de peixe, onde se pode nadar e pescar (SISTO, 2009, p. 10).

As palavras da Chuva encantaram Abena, que acabou lhe concedendo a sua mão, pedindo-lhe, apenas, que viesse acertar os detalhes do casamento com o Rei, seu pai.No entanto, simultaneamente ao momento em que a princesa se comprometia com a Chuva, de modo igual o Rei prometia a mão da princesa ao Fogo:

> – Meu Rei, veja por si mesmo. Daqui até as savanas de Burkina Fasso, até as areias do Golfo da Guiné, até as plantações do Tongo, até as florestas da Costa do Marfim, não haverá ninguém com maior vigor que o Fogo. Minhas chamas mantêm os animais perigosos ao longe, cozinham a comida diariamente, iluminam intermináveis noites escuras e aquecem o corpo durante a perigosa estação do frio. Que mais alguém poderia oferecer à sua bela filha? Consinta que eu me case com ela! (SISTO, 2009, p. 12).

Ao comunicar a sua filha a decisão de casá-la com o Fogo, o Rei é surpreendido pela notícia de que ela havia firmado compromisso com a Chuva. Ambos perceberam que uma problemática havia sido instaurada. O Rei ficou extremamente preocupado, pois não poderia "faltar com sua palavra". Ele disse: "não podemos quebrar nossas promessas! Sempre foi assim com nosso povo! E assim será!" (SISTO, 2009, p. 14). Isso, de certa forma, nos remete as palavras de Amadou Ampaté Bâ sobre a tradição africana, quando ele diz que

> a maior parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral. [...] aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si, quanto para os seus (BÂ 1982, p. 174).

A partir de uma ótica ocidental somos tentados a indagar se o Rei não seria dotado de autonomia suficiente para fazer valer a sua vontade, tendo em vista que na história do

[36]Traje que é típico do Ashanti (Estado da República do Gana), na África Ocidental.

Ocidente o poder dos reis sempre foi hegemônico. Contudo, informa-nos Amadou AmpantéBâ (1982) que se os tradicionalistas são respeitados em África é porque eles respeitam a si próprios, não utilizam a linguagem de forma imprudente. A palavra é divina e deve ser respeitada por todos, principalmente pelo soberano que rege a sociedade.

Conforme combinado, no dia seguinte o Fogo e a Chuva chegaram àquelas terras, antes mesmo do dia luzir por completo. Traziam consigo a certeza de que logo se casariam com a princesa. Vindo recebê-los, o Rei lhes comunicou que havia decidido a data do casamento de Abena. Ambos perguntam ao mesmo tempo: "– O meu casamento com ela?" (SISTO, 2009, p. 16). Diante da surpresa que ambos tiveram, o Rei se ocupou em comunicar que sua filha se casaria com o vencedor da corrida que ele organizou para o dia do casamento.

Essa notícia se espalhou por toda a África Ocidental. Muitas foram as apostas sobre qual dos dois seria o vencedor da corrida. Contudo, em seu coração a princesa Abena de antemão já sabia o resultado da corrida, pois diante de qualquer resultado ela se casaria com a Chuva. Isso a fazia sofrer demasiadamente, pois como seria possível contrariar a decisão soberana do Rei, seu pai.

Finalmente chegou o dia da corrida. Toda a aldeia se encontrava enfeitada para a corrida e a cerimônia de casamento. Quando o rei anunciou a partida, a Chuva e o Fogo começam a correr. Nesse momento,

> Os tantãs faziam vibrar a pele do antílope negro que recobria o tambor, os chifres e as trombetas espalhavam no ar seus sons, ora estimulando as torcidas, ora impulsionando os corredores. Tudo ao redor parecia cantar:
> "Quero ouvir os tambores a tocar.
> Quero sentir os pés dos que dançam.
> Quero sentir os tambores a tocar.
> Quero ouvir os pés dos que dançam..." (SISTO, 2009, p. 20).

Aqui, percebe-seo caráter ritualístico que envolve um evento de extrema significação para aquela aldeia. Elementos como o tambor, os chifres e as trombetas têm grande significação nessa manifestação, pois trazem consigo noções de soberania, poder e cosmologia que num ritual fazem os envolvidos transcenderem a realidade física.

E eis que o Fogo estava ganhando a corrida e por mais esforços que a Chuva fizesse eles eram insuficientes para ultrapassar seu adversário. Porém, quando se aproximava da chegada, próximo do lugar onde os rituais já se encontravam em grande evolução e o povo estava aglomerado "o Céu lançou um imenso rugido. Um trovão que foi ouvido desde as águas do golfo até as paredes das montanhas, ecoou no ar" (SISTO, 2009, p. 24). Neste

momento, caiu a maior chuva que já se teve notícia naquelas terras. Com força maior que manadas de elefantes, a Chuva foi declarada como vencedora. Mais feliz do que nunca a princesa Abena se atirou nos braços do seu amado e bailou como nunca visto. Devido ao ritmo e a força dos tantãs, todos ali se sentiram seduzidos a entrar na dança, que durou noites incontáveis. Depois desse ocorrido, o Fogo e a Chuva se tornaram inimigos; conta-se que todas as vezes que naquelas terras chove forte todas as pessoas deixam tudo que estiverem fazendo naquele momento e se põem a dançar sob aquela água que cai do Céu. Tudo isso é feito para comemorar o casamento da princesa Abena.

O conto "O casamente da princesa", mediante seus arquétipos, ilustra bem o valor da palavra falada nas comunidades tradicionais, os pilares em que se apoiam valores e crenças dos membros do grupo, de tal forma que aquele que falta com a verdade mata a pessoa civil, haja vista que a mentira é comparada a uma verdadeira chaga social. Com isso, evidencia-se que a vida penetra na arte, assim como a arte age na vida, e que essa construção discursiva, enquanto forma, se torna expressiva por suscitar, dentre outros aspectos, valores e conhecimentos que representam o legado cultural e ancestral da tradição africana, através de seus narradores, anônimos ou não, que imprimem em suas narrativas nomes e feições humanas, materializando-as de valores de um tempo, de uma sociedade, ou deles mesmo.

Nesse sentido e na esteira de Antônio Candido[37], somos levados a crer que a língua (seja ela oral ou escrita) é a base de qualquer sociedade, pois todas as manifestações do homem acontecem por meio da língua. Se tratando da literatura, a língua apresenta uma peculiaridade diferente que está para além da comunicação, pois transmite toda a área do conhecimento, do sentimento, da intuição e das aspirações dos seres humanos.

Referências

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: UNESCO. **História Geral da África I:** Metodologia e Pré-História da África. 2ª ed. rev. Ed. Joseph Ki-Zerbo. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

[37]Antonio Candido em uma fala dirigida aos formandos de Letras (2008), da Universidade de São Paulo.Disponível em:<www.youtube.com/watch?v=bonUMnPNXnw>. Acesso em: 15 set. 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouante. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

HONWANA, Luiz Bernardo. Literatura e o conceito de africanidade. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia. (Orgs.). **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p. 17-28.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais:** estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

NUNES, Susana Dolores Machado. **A milenar arte da oratura angolana e moçambicana**: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009.

SISTO, Celso. **O casamento da princesa**. São Paulo: Prummo, 2009.

DAS DÚVIDAS DE CÉZANNE ÀS CERTEZAS DE MERLEAU-PONTY
A EXPRESSIVIDADE COMO INSTAURAÇÃO DE SENTIDO[38]

Sérgio Vieira Pereira [39]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: O presente trabalho discorre sobre a noção de expressividade desenvolvida pelo filósofo francês contemporâneo Maurice Merleau-Ponty[40] (1908-1961), a partir de um de seus textos estéticos, especificamente *A dúvida de Cézanne*, abordando, sobretudo, a relação entre a percepção e o ato expressivo enquanto ato fundador de um sentido. Desta forma, abordaremos o tema da percepção e seu importante lugar neste ensaio no qual o filósofo manifesta as principais questões que o aproximaram particularmente da obra do pintor moderno Paul Cézanne[41] (1839-1906), cuja pintura, segundo Merleau-Ponty, expressa claramente a nossa relação com o mundo tal como o percebemos, ou seja, uma relação com o mundo primordial que se revela aos meus sentidos de forma ambígua, obscura e não distinta, mas que serve de palco para todas as instituições e construções humanas. Neste sentido, enfocaremos algumas singularidades da pintura de Cézanne que apontam para a nossa experiência com a profundidade do mundo e o consequente esforço empreendido numa expressão que nunca se dá por completa e satisfeito.

Palavras-Chave: Paul Cézanne, Percepção, Expressão, Sentido, Pintura.

Pensar sobre o sentido de uma obra de arte implica numa série de questões a serem consideradas e que caracterizam tal pensamento como uma verdadeira investigação dos possíveis motivos pelos quais uma obra veio a existir. A interpretação de uma criação artística e os elementos envolvidos para apontar minimamente um sentido para a obra é uma das importantes questões abordadas pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty numa obra chamada *A dúvida de Cézanne* (1942), e que, assim como seus principais escritos desta fase tais como a *Estrutura do Comportamento* (1942) e a *Fenomenologia da Percepção* (1945), igualmente tomará a *percepção* como um dos temas norteadores de suas reflexões na referida obra e que ao mesmo tempo caracterizam a sua postura fenomenológica de *"retornar às coisas mesmas"*[42] tais como elas são vivenciadas por nós por meio de nosso

[38] Artigo apresentado no I ENELF – Encontro Nacional de Estética, Literatura e Filosofia, realizado de 18 a 20 de setembro de 2013, na Universidade Federal do Ceará.

[39] Mestrando do Programa de Pós Graduação em Filosofia – PPGFIL/UFRN. Email: sergiovieira.filosofia@gmail.com

[40] Filósofo francês contemporâneo que integra o movimento fenomenológico fundado pelo filósofo e matemático Edmund Husserl (1859-1938). Também fez parte da "geração existencialista" dos anos 40 e 50.

[41] Paul Cézanne foi um pintor francês do século XIX que foi frequente citado pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty ao longo de suas obras por ter-lhe chamado a atenção com suas obras que expressavam grandemente o caráter inacabado do empreendimento fenomenológico. Cézanne também influenciou fortemente o surgimento de um modo inovador de criação artística do século XX.

[42] Frase que expressa o sentido da atitude fenomenológica de se deter no estudo dos fenômenos como aquilo que aparece à nossa consciência, a qual terá a intencionalidade como principal característica, o que significa

corpo, um corpo sempre situado no mundo e por isso mesmo experimentador das mais distintas manifestações deste mundo. Desta feita, abordaremos alguns pontos desta reflexão como as questões sobre o sentido e a sua origem, a relação entre o dado e o indeterminado, bem como o modo como lidamos com os nossos vínculos corporais e históricos, encontrando, assim, uma importante relação entre os temas da criação artística e da liberdade. Relações estas que terão como pano de fundo o nosso envolvimento originário com o mundo como ponto comum tanto nas certezas do fenomenólogo francês quanto nas dúvidas e insatisfações de Paul Cézanne.

O Entrelaçamento so Pintor e do Mundo Pelo Ato Perceptivo

"Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza-morta, cento e cinquenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação de sua pintura." (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 125). Com essas palavras, Merleau-Ponty inicia o seu ensaio apresentando-nos a atitude incansável e de pura insatisfação do pintor Paul Cézanne com suas próprias obras. Qual a meta utilizada por Cézanne como padrão de medida de sua pintura? Qual a natureza deste padrão que o levou constantemente a ponderar sobre o seu modo de se posicionar ante ao seu objeto, bem como ao manejo de seus instrumentos e procedimentos de pintura?

Cézanne encara suas exaustivas sessões como sendo ensaios e aproximações do ideal que ele tanto quis alcançar ao longo de uma vida inteira de dedicação e de total entrega a um projeto de caráter infinito, e que, possuindo este aspecto, o fisgou e o conduziu a um engajamento que o distanciou do mundo dos homens, fazendo-o viver quase sempre como um eremita.

Cabe aqui pensarmos na meta que Cézanne tanto buscou e perseguiu durante toda a sua vida, bem como de seu engajamento na tentativa de alcançar uma meta cuja natureza o exigia fazer da pintura o seu sacerdócio e o seu mundo, dada a grandiosidade e profundidade do ideal de obra que ele tanto perseguiu. O que o levou a engajar-se de um modo tão intenso ao ponto mesmo de isolar-se e de procurar cada vez fugir do mundo instituído a fim de experimentar cada vez mais esse mundo inumano para o qual estamos abertos graças à nossa percepção.

---

que ela, a consciência, é sempre consciência de alguma coisa, ou seja, está sempre se direcionando aos fenômenos num movimento transcendente e, ao mesmo tempo, constituidor de sentido.

Em *A dúvida de Cézanne*, o filósofo se dedica particularmente à pintura e elabora o seu discurso filosófico tomando como objeto a pintura enquanto expressão do visível e começa, por assim dizer, a filosofar sobre a expressão artística, especialmente sobre a pintura do inquietante artista Paul Cézanne. Nesta filosofia, a partir da pintura estará a forte presença da percepção como o elo entre o filósofo e o pintor. Acerca deste importante tema trabalhado por Merleau-Ponty ao longo de suas obras, define Pascal Dupond:

> Contra o intelectualismo, que assimila o ver a um pensamento de ver e a uma pura "inspeção do espírito", contra o realismo, que o reduz a um acontecimento objetivo que ocorre numa natureza em si, Merleau-Ponty procura restituir a percepção em seu sentido originário, que é o de ser nossa abertura e nossa iniciação ao mundo, nossa "inserção" num mundo, numa natureza, que é sua base, com a história, da qual ela é a fundação ou a instituição ao fazer o tempo natural virar tempo histórico, a percepção é, portanto, o "fenômeno originário" em que se determina o sentido de ser de todo ser que possamos conceber. (MERLEAU-PONTY , 2010, p. 62).

Fazer do fenômeno originário uma meta a ser alcançada na e pela expressão na tela foi o que moveu os muitos empreendimentos de Cézanne, conduzindo-o num empreendimento de caráter infinito, num alto rigor em seus procedimentos ao longo de suas infindáveis sessões de trabalho, nas quais a meta nunca é dada como alcançada, mas que, ao mesmo tempo, desempenha um papel decisivo como mola propulsora de todo o trabalho e envolvimento do pintor. Tal foi à motivação sempre presente em sua vida que o conduziu por diversas vezes a engajar-se ininterruptamente e em momentos difíceis de serem compreendidos, como por exemplo, quando Cézanne "pinta na tarde do dia em que sua mãe morreu" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 125).

Em *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty aborda algumas questões relacionadas à vida de Cézanne que foram utilizadas pelos críticos como ponto a partir do qual sua obra poderia ser interpretada como uma manifestação doentia, tal como apresenta Merleau-Ponty ao falar sobre Zola[43]:

> Zola, que era amigo de Cézanne desde a infância, foi o primeiro a reconhecer-lhe o gênio, e o primeiro a falar dele como de um "gênio abortado". Um espectador da vida de Cézanne, como era Zola, mais atento a seu caráter que à sua pintura, podia de fato tratá-la como uma manifestação doentia. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 126).

Tal interpretação deve ser levada em conta numa leitura exigente sobre a vida do pintor, mas Merleau-Ponty insiste na busca de outros elementos que certamente entrarão necessariamente numa legítima interpretação e que farão com aquele ou qualquer outro elemento não seja tomado isoladamente e tido como fator determinante da obra. Logo,

[43] Zola (1840-1902), grande escritor francês do século XIX pertencente ao movimento literário naturalista.

teremos que pelo menos três modos de abordarmos a obra de Cézanne. A primeira diz respeito à vida do pintor, incluindo todos os acontecimentos que possivelmente o tenham direcionado seu engajamento e sua forma de pintar.

Outra maneira consiste na compreensão da história da arte, especificamente das influências impressionistas que o Cézanne obteve quando na sua estada em Paris e nas escolas de arte que frequentou ao longo de sua vida. Uma terceira e última maneira de abordar à obra de Cézanne, e que, igualmente, pode trazer certo comprometimento à compreensão de sua obra, diz respeito aos escritos de Cézanne a respeito de suas próprias obras, pois mesmo se tratando das considerações do pintor acerca de suas próprias obras e de como ele compreende o ato de pintar, tais escritos, segundo Merleau-Ponty, não podem ser tomados como lugar confortável a partir do qual interpretaríamos a pintura de Cézanne.

> Os dados de Cézanne que enumeramos e dos quais falamos como condições prementes, se deviam figurar no tecido de projetos que ele era, só podiam fazer isso propondo-se a ele como o que lhe cabia viver, e deixando indeterminada a maneira de vivê-lo. Tema obrigatório no ponto de partida, esses dados são apenas, recolocados na existência que os abarca, o monograma e o emblema de uma vida que se interpreta ela própria livremente. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 141).

As condições de minha existência falam da maneira como estou encarnado, daquilo que recebi voluntária e involuntariamente, enfim, daquilo que foi cristalizado na minha história por mim e/ou pelos outros. Meu corpo, minha casa, os resultados de minhas decisões, minha cidade, meu estado, meu país, minha escolaridade, meus conhecimentos, meus prazeres, meus desejos, minhas preferências, ou seja, tudo aquilo que me fazem ser o que sou enquanto ser identificado. Mas o que me identifica? Que características podem me identificar? Meu nome?

Mas o nome liga logo à fisionomia, àquilo que faço, o nome pode causar alegria ou tristeza naqueles que ouvem. Logo, o nome liga aos fatos decorrentes de minhas decisões ou participações consideradas positivas ou negativas na vida daqueles que experimentam tais sensações quando ouvem o meu nome. A intersubjetividade surge logo como tema a ser pensado quando queremos tratar a questão da identificação de um dado indivíduo, pois identificar implica uma participação do outro que se coloca como observador e elege características que o impressionam, que o tocam de alguma forma. Tais impressões podem falar tanto daquele que é observado quanto do observador, fazendo-nos pensar sobre quem de fato surge numa dada identificação. Que sujeito é esse que foi identificado? Tal interpretação corresponderia de fato àquele que foi observado? Quem estaria realmente autorizado a fornecer uma interpretação mais aproximada de minha subjetividade senão eu

mesmo que a experimento cotidianamente? Aquele que me interpreta o faz partindo sempre de condições de interpretação que ele adquiriu ao longo de sua existência. Posso negar tal e acreditar na possibilidade se valer de uma teoria comportamental elaborada ao longo das épocas e assim identificar alguém confiando num sistema externo ambos, observador e observado.

As condições existenciais não impossibilitam a liberdade, uma vez que as ações sempre se dão dentro de um conjunto de dados com os quais lidamos a fim de traspassá-los e configurá-los criativamente em novas condições de existência. O pintor trabalha sempre como os mesmo materiais e mesmo assim elabora novas telas e intrigantes formas de apresentar o mesmo mundo que não é o mesmo pra ele sempre que para diante de sua profundidade.

Trabalhar com os mesmos instrumentos e criar novas telas revela uma força maior que conduz o processo criativo que se faz em meio à concretude das condições dadas. A obra é, pois, o resultado de uma interdependência existente entre o sentido literal dos dados e a capacidade humana de ultrapassá-los, de refazê-los, enfim, de figurá-los, dando-os outro sentido e, assim, projetando-se sobre eles.

Observamos dois modos de encarar as obras de Cézanne, que se manifesta na opinião dos outros ao apreciarem a sua obra e a do próprio Cézanne. Enquanto os outros se referiam à obra de Cézanne como já realizada, ou seja, como algo pronto e acabado em sua plenitude, o próprio pintor a considera como um projeto inacabado e ainda muito distante de sua meta quase que inalcançável, mas dotada de uma tamanha força que o atraía assim como o ferro que é atraído pela força do imã e que, por alguma barreira, não consegue tocá-lo.

A reflexão sobre estes aspectos a serem analisados numa obra a fim de obter um sentido nos faz pensar no próprio lugar de nascimento de um sentido para o artista, mas também para o próprio espectador que experimenta a obra de arte.

> O sentido daquilo que o artista vai dizer não está em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não tem sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada. Em vez da razão já constituída na qual se encerram os "homens cultos", ele invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens. Como Bernard quisesse reconduzi-lo à inteligência humana, Cézanne responde: "Eu me volto para a inteligência do Pater Omnipotens". Ele se volta, em todo caso, para a ideia ou o projeto de um logos infinito. A incerteza e a solidão de Cézanne não se explicam, no essencial, por sua consciência nervosa, mas pela intenção de sua obra. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 140).

Neste caso é o sentido da obra que lança luz sobre a vida do artista e é por meio da obra que se encontra o sentido do empreendimento artístico de Cézanne. Vida e obra são

compreendidas a partir da intenção expressa pelo artista em sua obra, umá realização que incompleta e que estava fadada à incompletude dada à finalidade de sua obra que era a captar a "passagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta".

Em outra passagem, Merleau-Ponty nos fala, ao citar o próprio Cézanne quando afirma que "há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade", daquilo que é captado pelo artista quando este dedica-se inteiramente numa profunda comunhão com a natureza. Logo, o que foi encontrado pelo artista nesta obcecada observação da natureza? O próprio Cézanne afirmava logo após este momento de conquista, "tenho meu motivo", e assim dedicava-se mais uma vez ao seu longo e incansável processo fazer da própria tela um momento por ele vivenciado, aquilo que ele viu e que agora quer fazer ver àqueles que vivem sem experimentar tal espetáculo presente na natureza.

O encontro do motivo necessitava desse abandono do mundo dos homens para entregar-se àquilo pelo qual possibilita a própria fundação desse mundo. Tratava-se mesmo de mergulhar naquilo que funda a nossa cultura e que permite todas as instituições feitas pelo homem. O mundo mergulhado por Cézanne era o mundo apresentado pela percepção original, uma realidade primordial experimentada primeiramente pelo corpo e que é posteriormente tomada como o motivo que será expresso em suas telas.

Logo, assim como se faz necessário para compreender uma vida ou alguns fatos ocorridos ao longo da vida levar em consideração muitos outros aspectos que possam nos ajudar no encontro de um sentido, da mesma forma se aplicará na interpretação das criações humanas, tal como fala Merleau-Ponty no prefácio da obra *A Fenomenologia da Percepção*:

> Deve-se compreender a história a partir da ideologia, ou a partir da política, ou a partir da religião, ou então a partir da economia? Deve-se compreender uma doutrina por seu conteúdo manifesto ou pela psicologia do autor e pelos acontecimentos de sua vida? Deve-se compreender de todas as maneiras ao mesmo tempo, tudo tem um sentido, nós reencontramos sob todos os aspectos a mesma estrutura de ser. Todas essas visões são verdadeiras, sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 17).

Desta forma, a reflexão do filósofo Maurice Merleau-Ponty a partir da pintura, e em especial a de Paul Cézanne, nos apresenta uma gama de questões sobre a liberdade individual e artística, bem com outras que poderão ser pensadas não sob a jurisdição das categorias, das dicotomias ou dos reducionismos das tradições da filosofia e da arte, mas

sim numa inovadora tentativa de pensar a partir de nossa situação de seres encarnados e de viventes num mundo sempre atual e inesgotável.

Referências

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O olho e o espírito:** seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; prefácio Claude Lefort; posfácio Alberto Tassinari. São Paulo: COSAF & NAIF, 2013.

CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O Distante-próximo e o próximo-distante:** Corpo e Percepção na Filosofia de Merleau-Ponty / Iraquitan de Oliveira Caminha. – João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

CHAUI, Marilena. **Experiência de pensamento**. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

_____. In: **Merleau-Ponty, textos escolhidos**. Organização, tradução e comentários de Marilena Chauí. São Paulo: abril cultural 1980. (Coleção os Pensadores).

DOM CASMURRO E *DOM*: DIÁLOGOS ENTRE OBRAS E ÁRTES

José Kelson Justino Paulino
Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias (Orientadora)
Universidade Federal de Campina Grande

Resumo: O objetivo deste trabalho é fazer uma análise comparativa entre o romance clássico de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1900), e o filme do diretor brasileiro, Moacyr Góes, *Dom* (2003). Este artigo destacará pontos de semelhança e de diferenças entre as obras citadas, bem como a questão da adaptação de uma obra do século XIX e de sua releitura para um público do século XXI. O trabalho conta com as relevantes teorias de Bazin (1991) e seus estudos sobre o cinema e os ensinamentos que ele expôs para a literatura e vice-versa; Xavier (1996) e seus conceitos sobre a fidelidade na passagem de uma obra literária para o cinema; Brito (2006) e os elementos que são frequentes nas adaptações cinematográficas; Azeredo (1996) e as principais diferenças e semelhanças entre a literatura e o cinema, destacando também as contribuições de um para o outro. Apesar de consideráveis distinções entre o filme e o livro, uma vez que se trata de uma adaptação cinematográfica moderna de um romance do século XIX, Góes releu os personagens de *Dom Casmurro* (1900) de maneira atual e convincente - adaptando-os para a sociedade brasileira do século XXI - com seus temperamentos e medos diante do principal tema abordado na obra machadiana: o ciúme. Apesar das diferenças entre ambas as obras, observa-se que a proposta moderna de Góes faz o público refletir sobre a necessidade do diálogo aberto, franco e honesto nas relações matrimoniais, o que falta nos casais centrais das duas obras.

Palavras-Chave: Cinema, Literatura, Adaptação.

Semelhantemente ao livro de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1900), o filme *Dom* (2003), de Moacyr Góes conserva a narração em terceira pessoa. Além de manter aquele aspecto semelhando ao modelo narrativo do livro, percebe-se que tal estratégia foi utilizada para deixar que a dúvida sobre a fidelidade de Capitú/Ana permaneça intacta, da mesma forma que o autor do hipotexto a deixou. O narrador em primeira pessoa deixa o leitor/público somente ciente da visão do próprio protagonista. Em ambos, livro e filme, jamais se chegará à conclusão se a personagem feminina realmente foi infiel ou não, pois os acontecimentos e a carga que cada ocasião transmitia sobre isso era dada pelo personagem Bento em seus momentos de tristeza e exaltação, colocando a sua mulher como culpada sem uma análise detalhada dos fatos que lhe causam dúvida e inquietação, uma vez que o ciúme tornou-se seu maior conselheiro.

Percebe-se também que a narração, em ambas as obras, é feita posteriormente aos acontecimentos, trata-se de uma narração *ulterior*. Tal tipo é mais comum entre os romances. Reuter (2002) realça esse aspecto de maneira significativa: "Na *narração ulterior*, posição mais clássica e mais frequente, o narrador conta o que se passou

anteriormente, em um passado mais ou menos distante" (REUTER, 2002. P. 88). A narração ulterior mostra significativas vantagens para o protagonista Bento, tanto no filme como no romance, uma vez que o rapaz pôde selecionar os acontecimentos de sua vida e expor apenas os que lhe convinha, explicitando as ações que lhe colocam na posição de vítima na história.

A linguagem do filme é totalmente distinta daquela apresentada no livro de Machado de Assis. Enquanto *Dom Casmurro* (2008) traz uma linguagem completamente rebuscada e, às vezes, de difícil entendimento, já que faz referências a aspectos que o leitor brasileiro do século XXI não está mais familiarizado, como por exemplo, as constantes idas à ópera. O filme apresenta uma linguagem de fácil entendimento, completamente coloquial; o texto ainda usa expressão vulgares para ser referir à mulher, bem como ao ato sexual, entre outras. A vulgarização da linguagem no filme é utilizada para mostrar a mudança sofrida na sociedade em relação ao tratamento interpessoal, enquanto o livro de Machado de Assis expõe uma linguagem requintada e polida, comum à época.

O enredo de *Dom* (2003) tem início pelo meio, quase pelo final. A essa técnica utilizada, sobretudo em romances, mas facilmente adaptado para o cinema, chama-se de *in media res* (do latim "no meio das coisas"), que é uma técnica literária onde a narrativa começa no meio da história, e não no seu "início". O recurso em questão é utilizado para aguçar a curiosidade do telespectador, no caso de filmes, e para ajudá-lo a compreender melhor a história, visto que terá que acompanhar atentamente todo o filme, se desejar entender a passagem que iniciou a sequência cinematográfica, mas que na verdade é o quase desfecho da história, como no caso de *Dom* (2003). Ao utilizar a técnica *in media res*, o diretor do filme inicia a narrativa do meio da história, sem apresentações de personagens e para que o público compreenda o filme, se faz necessário o *flashback*, que neste caso servirá de apresentação dos elementos do filme (personagem e história).

Percebe-se que o filme *Dom* (2003) mostra consideráveis "reduções" em relação ao romance de Machado de Assis. Reduções são "elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme" (BRITO, 2006, p. 20), portanto, são as exclusões feitas pelo roteirista. No filme, encontra-se a ausência da família de Bento, tão presente na vida do protagonista do romance: Dona Glória (a mãe), Cosme (o tio), Justina (a prima de Dona Glória). A supressão de tais personagens no filme, talvez tenha acontecido com o intuito de mostrar a independência do rapaz e sua autonomia em relação às atitudes que toma, em contraponto com o personagem de Machado de Assis, o qual é subordinado às ordens de sua família.

Não aconteceram somente "reduções" em *Dom* (2003), mas também algumas "adições" que são os "elementos que estão no filme sem estar no texto literário" (BRITO, 2006, p. 20). Uma personagem que não existe na obra de Machado de Assis é Daniela, a assistente de Miguel. A moça caracteriza-se por ser popular, bem-humorada e bastante irônica. A personagem foi introduzida no filme para dar uma imagem mais leve e atual à história.

Observa-se que logo na primeira imagem, que as cenas do filme serão trágicas, já que começam com um acidente. Para atrair a atenção do público, não só com a utilização de um elemento trágico, o roteirista resolveu dar um ar menos tenso através de Daniela. Tal estratégia obteve resultados significativos, já que ela faz o público relaxar diante das cenas fortes que irão ser apresentadas. A moça ainda traz consigo situações bastante rotineiras em filmes atuais. Ela está à procura de um relacionamento sério, o que é um tema compartilhado por vários outros personagens de filmes. O lado cômico de tal personagem é que além de simbolizar as mulheres solteiras, ela ainda satiriza a falta de sorte das mesmas ao tentarem arrumar um parceiro. Miguel (Bruno Garcia) também compartilha de momentos de ironia e humor com a jovem, passando a imagem de alguém relaxado e tranquilo.

Observa-se que o roteirista Góes fez sutis mudanças ao adaptar o livro para o cinema moderno. Na obra de Machado de Assis vê-se que desde pequeno Bentinho gostava de Capitu, mas teve que deixar a moça para seguir a vida sacerdotal. Algum tempo depois, conseguiu, com ajuda de José Dias, sair do seminário e estudar direito, assim, Bento Santiago deixou o seminário para casar-se com sua amada Capitu. No filme, o protagonista tem uma namorada chamada Eloísa. Depois de reencontrar Ana/Capitu por acaso, Bento não conteve seus sentimentos e terminou o relacionamento com a moça por causa de sua antiga paixão infantil.

Existe uma forte simbologia entre os dois casos citados acima, pois os protagonistas de ambas as obras deixaram para trás algo que os impediria de viver o amor com a pessoa desejada. Logo se detecta que a personagem Eloísa, na verdade, representa o impedimento, como o seminário que Bentinho teve que deixar para casar-se com Capitú. Chama-se esse aspecto de "transformação". Tal item se dá em relação aos "elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes" (BRITO, 2006, p. 20), ou seja, tanto o seminário quanto Eloísa foram deixados de lado pelo protagonista. Contudo, entende-se o poder de sedução de ambos os personagens, Capitu/Ana, pois as duas conseguiram que Bentinho/Bento deixassem algo por elas. Certo

é que no caso de Capitu tudo fora planejado desde cedo com seu nítido poder de persuasão, mas mostra-se no filme também que Ana pode conseguir o que desejar do marido, exceto livrá-lo do ciúme excessivo que sente por ela.

Depois do término do namoro de Bento e Eloísa, o rapaz volta-se mais uma vez para a infância e relembra momentos que teve com Ana. Esses acontecimentos refletem mais uma vez a lembrança de Capitu e Bento Santiago quando adolescentes. Assim, o capítulo XV do livro de Machado de Assis foi adaptado para o filme, porém de maneira moderna, através da técnica chamada de "deslocamento". Esta consiste na mudança de ordem dos fatos ou dos espaços que acontece diferente daquela apresentada no livro.

A cena que será discutida a seguir foi deslocada de época, ou seja, ela sofreu uma considerável mudança espacial. A sequência começa com Bento, ainda criança, surpreendendo Ana que estava riscando a parede de uma garagem. A garota desenhava o nome dos dois dentro de um coração, tudo isso com um lápis de cor vermelha. Depois, os dois são assustados pela voz do pai de Ana chamando-a. Em *Dom Casmurro* (2008) a cena equivalente apresentada acima é visualizada quando Bentinho e Capitu estão brincando de mãos dadas e depois a garota começa a riscar as paredes de um muro. Distraídos, ouvem a voz do pai da garota a dizer: "Não me estragues o reboco do muro" (ASSIS, 2008, p. 70).

Após as lembranças do passado e de momentos íntimos juntos, Bento pede Ana em casamento. Na verdade não há um casamento propriamente dito no filme, pois o que parece é que, simplesmente, ambos decidem morar juntos. A rapidez do "casamento" reflete a sociedade moderna atual que se preocupa mais em ter um companheiro do que a realização de uma cerimônia de casamento. Além do mais, a agilidade e rapidez também são traços do cotidiano atual. A escolha de uma cena representando o casamento tradicional fugiria da proposta moderna que o roteirista escolheu. A agilidade de atitudes e pensamentos caracterizam perfeitamente a atualidade, uma vez que a sociedade moderna, geralmente, se apresenta com mais intensidade e inconsequência em relação aos relacionamentos amorosos.

No livro de Machado de Assis, como o casamento aconteceu em 1865, ele segue as tradições da época. Bento não descreve com tantos detalhes a cerimônia de seu casamento, mas refere-se à mesma de maneira bastante simbólica enfatizando que o próprio São Pedro os abençoou com suas palavras: "As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração (...)" (ASSIS, 2008, p. 193). Essas palavras, de certo modo, podem ser vistas como um indício do que viria a ser a suposta traição de Capitu, como se o

próprio Bento já estivesse preparando o leitor para o que viria a seguir, através da técnica *flahsforward*. É importante destacar que Capitu era completamente dependente de Bento, uma vez que naquela época as mulheres não tinham muitas opções além de serem dependentes de seus maridos. A insinuação seria que Capitu não iria seguir as frases ditas em seu casamento.

É notório que o ápice do relacionamento de ambos os casais foi o questionamento sobre quem era o verdadeiro pai de cada criança. O casamento acaba por completo quando as conversas sobre Joaquim/Ezequiel vêm à tona. Tanto Ana como Capitu, ao se depararem com tal desconfiança, não pensaram duas vezes, decidiram que a separação seria a solução do conflito.

Depois da separação de Bento e Capitu, a moça decide ir para a Suíça e levar o filho consigo. Os anos foram se passando e Bento ficando mais velho. No capítulo CXLV - O regresso, o protagonista recebeu uma visita inusitada. Ezequiel estava à porta de sua casa para vê-lo. Ainda com receio, Bento demorou um pouco para atendê-lo. Quando viu Ezequiel correu para abraçá-lo. Mesmo nesse momento de reencontro depois de tantos anos, Bento não pode deixar de ficar surpreso com a semelhança entre o jovem e Escobar. Ezequiel trouxe-lhe a triste notícia que Capitu havia falecido e estava enterrada em um cemitério na Suíça. Em um almoço com seu filho, Bento ainda lamenta para si mesmo o fato de o garoto não ser verdadeiramente seu filho, já que tinha uma conversa agradável e interessante.

Depois das desconfianças em relação à paternidade de Joaquim, em *Dom* (2003), Bento passeava em uma pracinha, avistou crianças brincando e lembrou-se de suas meninices com Ana quando crianças. Depois de refletir sobre o passado de ambos, arrependeu-se de tudo que lhe havia feito e foi ao encontro da amada. Ao chegar em casa, um bilhete avisava a partida de Ana. A carta dizia que o exame de DNA estava pronto e agora Bento poderia saber se Joaquim era seu filho ou não, mas ao final a moça se despedia para sempre:

> Esse é o exame que você queria. Ligaram do laboratório e eu fui pegar, faça o que quiser. Mas uma coisa não é mais possível, voltar a me ver. Estou indo embora pra o Rio com o Joaquim. Se você desejar vê-lo, mais tarde daremos um jeito. Eu fui apaixonada por você como jamais imaginei ser capaz. E nunca duvidei de seu amor. Mas hoje não sei se essa paixão é por mim. Acho que você é apaixonado pelo amor que acredita sentir. E eu não tenho nada a ver com isso. É uma pena, mas aconteceu assim. Eu tive todos os sonhos com você e tudo isso hoje virou tristeza. Adeus, Bento (GOES, 2003).

Após ler a carta, Bento atende a um telefonema; era um policial. A cena seguinte é aquela que havia dado início ao filme, ela mostra o carro de Ana completamente destruído e Joaquim chorando nos braços de um enfermeiro. Em seguida, vem a triste notícia de que o arrependimento do rapaz era tarde, pois Ana havia falecido no acidente. Agora Bento deveria continuar sua vida somente com seu filho. Ele decide rasgar o exame de DNA, talvez por perceber que Joaquim era a única coisa que Ana havia lhe deixado. Assim, a dúvida que existe no livro sobre a traição continua intacta no filme.

Com relação à Bento e Capitu, o moço não se arrepende em momento algum da desconfiança e nem da separação. Ao ver que Ezequiel era bastante parecido com Escobar não tem dúvidas que suas suspeitas eram verdadeiras, de modo que ele não sente a perda de Capitu. Já no filme, o protagonista se arrepende de tudo que fizera e dissera a sua mulher, mas já era tarde. Em ambas as obras, as supostas traidoras morrem, embora de maneiras diferentes: não se sabe ao certo de que Capitu morreu, provavelmente de tristeza e velhice; já Ana morre em um acidente de carro.

Comparando as duas obras em estudo como um todo, percebe-se que houve uma significativa "simplificação", que consiste em uma transformação de algum elemento do romance, e no filme se apresenta de maneira menor. Enquanto o protagonista de Machado de Assis viveu sua história com Capitu, a partir do casamento, por muitos anos, o Bento do filme viveu apenas dois anos com a amada após trocarem o primeiro beijo. Constata-se que houve uma considerável redução de tempo da história, uma vez que nos romances, a narração acontece de forma mais detalhada, enquanto que no filme, muita coisa precisa ser condensada em virtude do tempo de duração, de maneira a cansar o público.

Percebe-se que o filme *Dom* (2003) explicita vários acontecimentos que são expostos na obra de Machado de Assis, mas como já foi discutido, com configurações diferentes, uma vez que o intuito do roteirista Góes não é o de "copiar" a obra, mas de transpô-la para a atualidade e mostrar os temas do livro de maneira atualizada.

A obra *Dom Casmurro* (2008) apresenta temas que até hoje permanecem contemporâneos. A narração em primeira pessoa explicita a perspectiva do protagonista em relação a questões como o ciúme, a traição e a mulher. Esses aspectos temáticos são, inclusive, tanto atemporais quanto universais – guardadas as devidas proporções no que se refere às diferenças na sociedade de cada época. Diante disso, uma adaptação cinematográfica – através de uma releitura moderna - de tal obra é plenamente justificável. Sendo assim, Góes, admirador de Machado de Assis, mostrou interesse em adaptar o clássico oitocentista em questão para o cinema, explorando alguns dos principais

elementos temáticos, de forma atual, de acordo com o contexto em que o filme foi inserido, o século XXI. Assim, as críticas sociais, o estudo do interior do ser humano (aspecto psicológico), a alienação, a desconfiança, o medo da solidão, e o sentimento doentio de ciúme e posse que estão presentes no texto machadiano, continuaram vívidos em *Dom* (2003), de Moacyr Góes.

Tendo em vista tais temas tão modernos que o filme *Dom* (2003) resgatou do livro *Dom Casmurro*, percebe-se que ambas as obras têm como uma das suas principais características o compromisso com discussões importantes relacionadas a fatores que lhes são contemporâneos, com destaque para leituras críticas da realidade, especialmente no que diz respeito à vida efetiva de um casal. De modo que, tanto no filme como no livro, há forte interesse pelos aspectos psicológicos do protagonista, que é o responsável pelos rumos que o conflito leva, notadamente, pelo ciúme doentio em relação à sua mulher, naquela teia complexa de sentimentos e relações amorosas e afetivas em que os três personagens principais estão inseridos (Bento\Bento,\Capitú\Ana, Escobar\Miguel), o que dificulta o relacionamento deles, inclusive pelo medo constante do protagonista de ser traído por sua mulher - que no filme é atraente, inteligente, independente, e incapaz de se deixar controlar pelo marido.

Diferente de Ana, Capitú é mostrada como uma mulher do seu tempo: sem voz ativa e completamente submissa ao marido. Constata-se, todavia, que através de Ana, Góes (2003) retrata uma típica mulher do século XXI: autossuficiente e capaz de tomar suas próprias decisões. Já o homem, no caso o protagonista, tanto no filme como no livro, é apresentado em sua face real, em seu descontentamento existencial diante da questão primordial que para ele é o amor/posse, com destaque para sua inabilidade de lidar com tais sentimentos de maneira equilibrada, deixando-se levar por suspeitas e desconfiança exacerbadas.

Uma das principais diferenças entre a obra de Machado de Assis e a adaptação de Góes está na forma como a história é mostrada. Enquanto no livro as palavras fazem as ações acontecerem e se mostrarem para o leitor de forma, muitas vezes, disfarçadas - uma vez que o mesmo deve debruçar-se sobre ela de maneira a vasculhar mínimos detalhes que podem ser determinantes para a compreensão da mesma - no filme, o enredo é desnudado, sobretudo através das imagens, o que oferece ao telespectador uma compreensão mais rápida, clara e, talvez, menos enigmática quando comparado ao romance em questão. Ainda assim, tanto a tela como as páginas levam quem está diante delas a pensar e a procurar possíveis respostas para os enigmas apresentados, embora o efeito que ambas

obras provocam seja, de certo modo, semelhante, especialmente no qué diz respeito a veracidade dos argumentos e das suspeitas do protagonista.

A complexidade dos personagens de Machado de Assis foram minimizadas, visto que o livro expõe mais detalhes sobre eles, e o filme nem sempre consegue fazer esse detalhamento por causa da economia de tempo. As ações e personalidades deles são mostradas somente por Bento, que é influenciado pelo o ciúme que o domina em relação à Capitu/Ana. Através do olhar dele, percebe-se a ruína de suas vidas sendo concretizadas em suas ações, embora o personagem machadiano pareça mais tranquilo com a situação da (in)fidelidade, enquanto que o de Góes é bem mais apreensivo, preocupado, e angustiado com a possibilidade de viver a traição que, supostamente, o protagonista do livro de Machado de Assis teria sofrido. Diante disso, a maneira como Bento age revela sua total falta de estrutura psicológica para lidar com o amor e o ciúme.

Ambas as obras tratam do sentimento exacerbado do protagonista: o amor\ciúme que não consegue ser controlado. Em entrevista para o *making off* do filme, o ator que interpreta Bento, Marcos Palmeira, fala de seu personagem dizendo que "o filme trata de um amor muito grande para uma cabeça pequena. Bento não consegue externar o sentimento, sua insegurança o destrói" (cf. GÓES, 2003). Visto isso, percebe-se a imaturidade de ambos os protagonistas em relação aos seus sentimentos e, por não conseguirem lidar com o amor, causam a ruína do que poderia ter sido um casamento feliz e duradouro.

Apesar de consideráveis distinções entre o filme e o livro, uma vez que se trata de uma adaptação moderna de um romance do século XIX, Góes releu os personagens de *Dom Casmurro* de maneira atual e convincente - adaptando-os para a sociedade brasileira do século XXI - com seus temperamentos e medos diante do principal tema abordado na obra machadiana: o ciúme. Como foi destacado anteriormente, apontam-se bastantes diferenças entre o filme e o livro, mas observa-se que a proposta moderna de Góes faz o público refletir sobre a necessidade do diálogo aberto, franco e honesto nas relações matrimoniais, o que falta nos casais centrais das duas obras. Além disso, o filme reacende, para muitos, o interesse pelo conhecimento ou retorno ao livro que o inspirou, promovendo, em muitos círculos (como a Academia), uma discussão acerca do hipotexto, sobre questões tão atuais que ele levanta ainda hoje e como a sociedade atual lida e percebe tais discussões e a própria obra oitocentista.

Apesar de alguns autores como Astre, citado por Azeredo (1996) considerar as adaptações cinematográficas uma verdadeira "aberração" e julgá-las completamente

inconvenientes, deve-se considerar a importância delas para a divulgação da obra de origem. Em virtude disso, essa pesquisa comunga com Bazin (1991), que compreende a adaptação, mesmo com suas "traições", como uma forma de resgate da obra de origem, afim de salvá-la de um possível processo de esquecimento, despertando o interesse do público atual, sobretudo os jovens, para a valorização de textos nacional tão importantes para a cultura brasileira e para o intelecto de quem os lê.

Referências

ASSIS, Machado de**. Dom Casmurro.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

AZERÊDO, Genilda**.** Literatura, cinema, adaptação. In: **Graphos.** Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFPB. Ano I, vol. 2. João Pessoa: EDUFPB, 1996.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRITO, João Batista. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narrativa. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DOM. Direção e roteiro: Moacyr Góes. Elenco: Marcos Palmeira; Maria Fernanda Cândido; Bruno Garcia. Distribuição: Warner Bros. Cor. 91 min. 2003.

ENTRE O PINCEL E A PENA: FRAGMENTOS DE UM RETRATO (D)ESCRITO EM *ORLANDO: A BIOGRAPHY*

Fabiana Gomes de Assis
Universidade Federal de Alagoas

Resumo: Este estudo é um olhar crítico para três instâncias artísticas que se misturam na malha narrativa de *Orlando: a biography (1928)* de Virginia Woolf e que são responsáveis, em certo nível, pela tessitura geral do romance, principalmente no que diz respeito à construção das personagens. O olhar deste estudo se constituirá por meio do movimento pendular moda – literatura – pintura, cujo termo central "literatura" pende de um lado a outro, estabelecendo continuamente diálogos com os dois extremos da tríade. Em outras palavras, esse movimento metaforiza o modo como os discursos da moda e da pintura estão inseridos no romance e atuam juntos na constituição das personagens. Por um lado, vê-se como a configuração do vestuário, operando para a dissolução de identidades coerentes, torna as personagens mais complexas e dissonantes, além de promover uma desestabilização do campo de referência dos/as leitores/as e provocar, assim, as bases das ideologias dominantes. Aqui, os questionamentos suscitados pelo romance se aproximam, de certa forma, às contribuições de Judith Butler (*Gender trouble, 1990*) sobre a desarticulação das categorias sexo/gênero/desejo. Considero também o extenso estudo de Roland Barthes (*Sistema da moda, 1967),* que reflete sobre as nuances do que ele conceituou como "vestuário escrito" nas descrições das revistas de moda, estendendo essa noção, porém, para o âmbito dos estudos literários. Por outro lado, exploro ainda as cenas que sugerem uma imagem fragmentada da protagonista, reforçando a composição identitária em contrastes na obra, que resgata, entre outros, traços barrocos para malha do romance.

Palavras-Chave: Vestuário, Virginia Woolf, Identidade, Pintura.

Considerações Iniciais

Nascida em 1882, Londres, Virginia Woolf é reconhecida hoje como uma das maiores escritoras modernistas e, embora tenha cometido suicídio aos 59 anos, em 1942, seu tempo de vida a possibilitou escrever uma vasta obra. Aos 31 anos casou-se com Leonard Woolf, de quem herdou o sobrenome e com quem manteve a editora Hogarth Press, onde publicou muitos de seus livros. Apesar de ter sofrido a vida toda com crises nervosas, consequências de ser maníaca-depressiva e bipolar, foi no trabalho árduo da escrita que Woolf conseguiu canalizar, e com louvor, as inúmeras perturbações que a tomava. Aliás, foi por meio de seus livros que a escritora pôde sustentar uma situação econômica estável, digna da alta classe londrina da qual fazia parte. Ainda que "relativamente pobre" após a morte dos pais, Woolf "pertencia a essa elite por nascimento e educação" (MARDER, 2011, p. 33-34), tendo compartilhado, por isso, os valores sociais

dessa classe como, por exemplo, a aversão, num momento de sua vida, aos pobres, negros e judeus. Assim, herdando o conservadorismo da sociedade na qual cresceu, mas também denunciando essa mesma realidade em suas obras que "show an intellectual commitment to political, social and feminist principles" [44] (SHIHADA, p. 121), principalmente no que diz respeito às condições da *lady*, da mulher londrina, Woolf pareceu construir-se numa espécie de vida ambivalente.

Esse compromisso do qual fala Isam Shihada é um dos pontos recorrentes da produção woolfiana, e produto de suas próprias experiências numa sociedade patriarcal. Após a morte de sua mãe, Julia, a escritora esteve ainda mais submetida ao pai que lhe exigia mais atenção e simpatia e, principalmente, do seu meio-irmão George de quem sofreu abusos sexuais. Esse meio opressor ao qual teve que se submeter, na condição de mulher, fez com quem Woolf voltasse-se contra esse sistema por meio da escrita.

Publicado em 1928 pela Hogarth Press, o romance estudado narra a história da vida de Orlando, personagem protagonista que vive por séculos e em dado momento muda de homem para mulher. Essa informação básica sobre a fábula permite de imediato supor o modo como a narrativa joga com os pressupostos da história e sobre a questão do sujeito. Se pensarmos no título, por exemplo, a expressão "a biography" torna possível a questão: trata-se de uma biografia ou de um romance? Lógico que não há dúvidas para um/a estudioso/a dos estudos literários de que se trata de um romance. No entanto, a provocação dessa "dúvida" realça as tensões entre esses dois gêneros textuais, pondo em xeque as classificações "biografia" e "romance" ao colocar o/a leitor/a à frente de uma "biografia ficcionalizada" ou de um "romance documentalizado".

Considerando que a personagem de ficção transborda os limites do papel para também abalar os limites do sujeito, objetivo analisá-la à luz do entrecruzamento de duas perspectivas. Por um lado, tomando como elemento de investigação o vestuário operando na construção das personagens, por outro, como essa construção se dá também por meio da configuração textual-pictórica que reforça as ambivalências identitárias. O percurso de reflexão proposto nesse estudo pretende também pensar a personagem de ficção nesse romance nos termos de uma reflexão que dialogue com outras instâncias que não as "estritamente" literárias. Estudos sobre sujeito, identidade e gênero são, dessa forma, o ponto que permite o trânsito contínuo entre o estético e o ideológico.

[44] Mostram um compromisso intelectual com princípios políticos, sociais e feministas.

Literatura – Moda – Pintura: Uma Costura Interarte Possível

A proposta que lanço é um olhar crítico para três instâncias artísticas que se misturam na malha narrativa de *Orlando: a biography* e são responsáveis, em certo nível, pela tessitura geral do romance, principalmente no que diz respeito à construção das personagens. O olhar deste estudo se constituirá por meio do movimento pendular moda – literatura – pintura, cujo termo central "literatura" pende de um lado a outro, estabelecendo continuamente diálogos com os dois extremos da tríade. Em outras palavras, esse movimento metaforiza o modo como os discursos da moda e da pintura estão inseridos no romance e atuam juntos na constituição das personagens. As inter-relações que pretendo desenvolver serão moldadas sempre nos limites do possível e evocam o que costuma ser designado por Estudos Interartes, isto é, como diferentes discursos artísticos dialogam; quais as suas correspondências. Antes de delimitar melhor como se dará este percurso, porém, detenho-me brevemente num esboço sobre as primeiras reflexões em torno do assunto por parecer imprescindível a uma melhor apreensão da proposta.

A relação entre as artes é, desde a antiguidade clássica, foco de reflexões das mais diversas. Tendo como porta de entrada a questão representativa das artes sobre a realidade, fato bastante questionado posteriormente, o entrelaçamento ou choque sempre esteve presente e foi por meio das discussões sobre a aproximação ou distanciamento entre literatura e pintura primeiramente que a abertura para a questão se deu. Muitos foram os símiles que remeteram ao assunto, entre os quais, o de Simônides de Ceos é um dos mais conhecidos: "pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura falante" (apud MOSER, 2006, p. 43). Aqui, percebe-se claramente certo nivelamento, pois parece não haver preferência por uma ou outra; apenas é exaltada a confluência entre ambas, isto é, que há poeticidade na pintura e pictoricidade na poesia. Leonardo da Vinci, incitado em romper essa aproximação, reformula-o com a seguinte afirmação: "poesia é uma pintura cega", refletindo com isso a desvalorização da primeira, em favor da segunda.

Outro que também merece atenção é o símile *ut pictura poesis* "a poesia é como uma pintura" de Horácio, que foi/é alvo de muitos questionamentos. Sobre ele, é interessante mencionar o ensaio de Carlos de Miguel Mora (2004), que expõe os limites da comparação horaciana, além de voltar a atenção para as variadas interpretações que se tem dado ao símile, as quais provavelmente não teriam sido a intenção do autor. Mora verifica que Horácio não equiparou as duas artes, pelo contrário, colocou a atividade poética em

posição privilegiada, diferente de Platão que a desvalorizou por estar mais distante da verdade.

Se por um lado niveladas, por outro, estão em constante confronto. Ora os posicionamentos teóricos superestimam uma, ora outra. Diante dessa instabilidade de concepções que emergiram da antiguidade clássica e perduraram além, é digno de nota que, mesmo quando aproximadas, cada expressão artística tem suas especificidades. Indo por esse caminho, é exponencial o trabalho de Lessing *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* do século XVIII.

Diante desses apontamentos acerca da relação antiga entre literatura e pintura que está nas bases do que posteriormente tem sido concebido como estudos interartes, outras possibilidades de intersecções foram sendo validadas de modo a permitir uma reflexão maior sobre as relações entre sistemas de signos diferentes. Para além de literatura e pintura, entrecruzamentos de literatura com música, teatro, cinema e fotografia também se situam entre as possíveis relações entre as artes. Outra que não figura entre as frequentemente citadas diz respeito ao par literatura e moda. Ainda que não se veja explicitamente o estatuto de arte vinculado à última, o discurso modístico, assim como as demais expressões artísticas, também tem suas especificidades e veicula como produto cultural. Seus elementos também evoluem historicamente, caem em desuso e podem retornar numa época mais à frente modificados. Como uma obra literária, que possui personagens, espaço e tempo, um traje qualquer – um vestido, por exemplo – pode ser concebido como um todo organizado em certa lógica, cujas partes – decote, tecido, mangas – dialogam estreitamente e harmoniosamente, tendo por isso certo "acordo com a exigência *estética*" (LIPOVETSKY, 2009, p.65). Assim, as discussões sobre moda não se fecham às justificativas sociais que por muito tempo estiveram ligadas a seu surgimento e funcionamento. Por essa via, a distinção social era pensada como a causa que movia a dinâmica modística. Porém, ao invés de tirânica, a moda é, segundo Gilles Lipovetsky, uma manifestação específica ao Ocidente e foi estabelecida por meio dos valores e das significações culturais modernas (Idem, p.11), sem ter que ser reduzida à função social.

A moda surgiu no final da Idade Média, num momento em que a arte em geral transbordava em excessos decorativos e exageros. O espírito barroco do século XIV transpôs para o vestuário toda a extravagância e refinamento da época (Idem, p 72), de modo que paralelamente as outras artes, a moda se desenvolveu sob suas próprias regras. Num primeiro momento, os trajes eram produzidos sem que costureiros/as tivessem autonomia para criar: a clientela impunha suas vontades que eram acatadas sem

questionamentos. Só com o advento da moderninade que os/as criadores/as de moda saem desse aprisionamento para produzirem com autonomia. Como assinala Lipovetsky, "o costureiro[a], após séculos de relegação subalterna, tornou-se um[a] artista moderno[a], aquele cuja lei imperativa é a inovação" (2009, p. 92). Esse paralelismo, no entanto, tem certo limite: embora livres para criar, costureiros/as ainda precisam agradar, em certo nível, o público, ao passo que "pintores, escritores e músicos tiveram uma liberdade de experimentação, um poder de afastar as fronteiras da arte que não tem equivalente na moda" (Idem, p. 93). Ainda assim, impôs-se como manifestação estética digna de ser descrita e exaltada. Como as duas outras instâncias estudadas aqui, a moda é portanto caracterizada como arte – tomadas as devidas reservas.

Se pensarmos que o discurso pictórico e o modístico foram revisados e diluídos no discurso literário, estabeleceremos um olhar múltiplo sobre o romance em questão, no sentido de desestabilizar e problematizar as fronteiras entre as artes e no que diz respeito também aos entrecruzamentos delas com o mundo. Por esse viés, a relação traçada neste estudo entre *Orlando: a biography* e os Estudos de Gênero, que percorreu uma exposição panorâmica de cada área, promove um questionamento sobre a constituição de identidades dissonantes na malha narrativa a partir da articulação interarte esboçada, podendo ser estendida também a um contexto sócio-político mais amplo.

Vestuário e Produção de Identidades Dissonantes: Orlando, Sacha e Harriet/Harry

A narrativa inicia assim: "Ele – porque não havia dúvida a respeito do seu sexo, embora a moda do tempo concorresse para disfarçá-lo – estava atacando a cabeça de um mouro, que pendia das vigas" [45] (WOOLF, 2003, p. 9).

A colocação do pronome "ele" no início do romance é sintomática dos questionamentos em torno da identidade da personagem – que flutuará sempre no entre lugar do gênero – e da função da linguagem na constituição do indivíduo. A certeza incontestável sobre o sexo de Orlando expressa nesse trecho, mesmo sob as cortinas da moda, é o indício de que a dúvida será sempre iminente. E aqui, chego ao ponto da primeira vereda analítica proposta: a relação entre Literatura e Moda.

[45] Original: "He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters." (WOOLF, 2006, p. 11).

O vestuário, sendo um dos maiores setores da moda, é responsável diretamente no delineamento da subjetividade; e a moda, pensada como instituição e fenômeno de costume, segundo Daniela Calanca, "refere-se a uma escala de valores ideais aos quais os membros de determinado contexto histórico-social e cultural tendem a assemelhar-se ao máximo" (p.12). Pensar em moda é pensar necessariamente em valores compartilhados que instituem uma transformação do indivíduo, ou melhor, moldam-no nos tecidos da sociedade e da época. É revelado, dessa forma, um lado "tirânico" da moda, pelo qual mulheres e homens parecem ter o dever de adaptarem-se a estereótipos culturalmente engendrados e fortemente delimitados.

O disfarce é, então, o signo recorrente. Sugerido logo no início do romance, ele é reforçado também na cena em que a personagem Sacha aparece à primeira vez:

> Tinha acabado justamente uma quadrilha ou um minueto, pelas seis da tarde do dia 7 de janeiro, quando viu, saindo do Pavilhão da Embaixada Moscovita, uma figura de homem ou mulher – porque a túnica solta e as calças à moda russa serviam para disfarçar o sexo – que o encheu da maior curiosidade. A pessoa, qualquer que fosse o nome ou o sexo, era de estatura mediana, de forma esbelta, e estava completamente vestida de veludo cor de ostra, orlado de uma estranha pele esverdeada. [...] Um melão, uma esmeralda, uma raposa na neve – assim delirava, assim a mirava. Quando rapaz – porque, ai de mim! tinha de ser um rapaz – mulher nenhuma poderia patinar com tanta velocidade e vigor – passou por ele quase nas pontas dos pés, Orlando esteve para arrancar os cabelos, vendo que a pessoa era do seu sexo, e que os abraços eram impossíveis. Mas o patinador aproximou-se. Pernas, mãos, porte eram de rapaz, mas nenhum rapaz teve jamais uma boca assim; nenhum rapaz teve aqueles peitos, nenhum rapaz teve, nunca, olhos daqueles, que pareciam pescados do fundo do mar. Por fim, parando e desenhando com a máxima elegância uma reverência para o rei, que negligentemente passava de braço com um camarista, o desconhecido patinador parou. Estava ao alcance da mão. Era mulher[46] (WOOLF, 2003, p. 25).

É notável que, por meio das peças de vestuário, Sacha surge aos olhos de Orlando sob os véus da dúvida. Ao invés de marcarem nitidamente as partes que distinguem seu sexo, os trajes de Sacha colaboram, por outro lado, para enevoá-lo. Esse efeito é produzido

[46] Original: "He had indeed just brought his feet together about six in the evening of the seventh of January at the finish of some such quadrille or minuet when he beheld, coming from the pavilion of the Muscovite Embassy, a figure, which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity. The person, whatever the name or sex, was about middle height, very slenderly fashioned, and dressed entirely in oyster-coloured velvet, trimmed with some unfamiliar greenish-coloured fur. [...] A melon, an esmerald, a fox in the snow, so he raved, so he called her. When the boy, for alas, a boy it must be - no woman could skate with such speed and vigour - swept almost on tiptoe past him, Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex, and thus all embraces were out of the question. But the skater came closer. Legs, hands, carriage, were a boy's, but no boy ever had a mouth like that; no boy had those breasts; no boy had those eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea. Finally, coming to a stop and sweeping a curtsey with the utmost grace to the King, who was shuffling past on the arm of some Lord-in-waiting, the unknown skater came to a standstill. She was not a handsbreadth off. She was a woman." (WOOLF, 2006, p. 27-28).

pelo que Barthes designou como variante de volume[47] (2009, p. 209). Assím, ao referir-se à espécie de vestuário "túnica", qualificando-a a partir de sua relação de aderência com o corpo, a variante "solta" reforça a dúvida quanto à dicotomia mulher/homem por meio do jogo do disfarce. Nesses termos, a túnica solta e as calças russas que envolvem a personagem sugerem a não fixidez de sua identidade que, ainda assim, suscita curiosidade em Orlando. Tomado por uma idealização quase poética, a protagonista começa a delirar uma série de metáforas que representam ao mesmo tempo seu interesse e inquietação diante de Sacha, cujas pernas e mãos de garoto chocam-se com os traços "femininos" da boca, dos seios e dos olhos, que pareciam como se "pescados do fundo do mar".

Em interessante análise sobre os motivos do cavalo e da raposa nas obras *Jacob's room* e *Orlando: a biography*, Vara Neverow (2010) tece algumas reflexões pertinentes sobre a categorização desses animais como "outro" nas duas obras woolfianas. Com relação à raposa, a autora afirma que ela é o motivo da "liberdade, uma criatura autônoma"[48] (p. 118), selvagem e perigosa, fato que reverbera o delírio de Orlando ao se referir à Sacha e a posterior decepção amorosa da protagonista. Sacha é então descrita com essa autonomia, que a permite partir sem se preocupar com qualquer laço de amor. Além disso, a falta de ligação entre a figura da raposa e a diferença biológica macho ou fêmea "faz a indeterminação sexual de Sacha ainda mais marcada e sugere que a raposa não é apenas uma criatura, mas um marcador de diferença ambígua"[49] (p. 118). Assim, a referência ao "veludo cor de ostra" e à "pela esverdeada", além dos outros trajes já mencionados anteriormente, participam da configuração selvagem de Sacha e de seu caráter fluido e intrigante. Sacha é o signo da traição, a própria raposa mimetizada pelo vestuário.

Assim como Sacha, a personagem Harriet Griselda aparece à primeira vez na trama de uma forma enevoada, mas não no sentido de existir dúvidas quanto a seu gênero, como é o caso da primeira, mas sim por conta da maneira misteriosa como é descrita:

> Um dia, ele estava acrescentando, com enorme esforço, um ou dois versos a *O carvalho – poema*, quando avistou com o rabo do olho uma sombra. Pouco depois, viu que não era uma sombra, mas a figura de uma dama altíssima, que, de manto e capuz, atravessava o quadrângulo para onde dava o seu quarto. [...] Esta lebre, além disso,

[47] Em seu estudo, Barthes classificou três elementos dentro da matriz significante do sistema da moda: objeto, suporte e variante. Assim, num enunciado o primeiro é o receptor da significação, como por exemplo qualquer espécie de vestuário, o segundo é o que suporta a variação e o terceiro, o que a constitui. No caso da análise acima, é por meio do emprego direto da variante sobre o objeto que a significação de disfarce emerge.
[48] Original: " freedom, an autonomous creature".
[49] Original: "makes Sasha's own sexual indeterminacy even more pronounced and suggests that the fox is not merely a creature but a marker of ambiguous difference".

> tinha seis pés de altura, e usava para cúmulo um penteado de estilo antigo que a fazia parecer ainda mais alta.[50] (WOOLF, 2003, p. 74-75).

A referência à "sombra" é nessa passagem o sinal de enevoamento primeiro, em seguida, a figura de mulher misteriosa é reforçada por suas roupas "manto e capuz". Estas peças contribuem assim para manter o suspense até a outra aparição da personagem, como veremos. Até então as características que são enfatizadas conduzem a um choque de sentidos por conta do que é esperado de uma *lady* e o que se vê/lê dela. Assim, a altura é posta em destaque para sugerir a incongruência do gênero de Harriet, isto é, para demonstrar que para uma mulher é incomum, estranho, ser alta. Nesse trecho, o mistério em torno da personagem é então expresso pelos trajes – que deixam visível apenas o que é oportuno nesse momento e cobrem, silenciam, o que deve ser mantido em segredo – e pelo turbante que a torna "ainda mais alta" justaposto a outros indícios de incongruência, como seu conhecimento em vinhos e armas de fogo, raros em uma mulher.

Muitas páginas depois, quando Orlando, após ter se transformado em mulher, deixa os ciganos para voltar à Inglaterra, Harriet reaparece. Novamente, essa personagem surge repentinamente: Orlando estava recomeçando a escrever seu poema quando "uma sombra escureceu a página"[51] (p. 117). A protagonista se depara com a sombra da arquiduquesa vestida nos mesmos trajes de antes:

> Pois era uma sombra familiar, uma grotesca sombra, a sombra de nada menos que a arquiduquesa Harriet Griselda de Finster-Aarhorn e Scand-op-Boom em território romeno. Atravessava o pátio como antes, com seu velho traje negro de montaria e sua capa. Nem um cabelo de sua cabeça tinha mudado. [...] "Diabo leve as mulheres!", disse Orlando para si mesma, dirigindo-se ao armário para servir um copo de vinho, "nunca deixam uma criatura em paz. Não existe gente mais bisbilhoteira, mais curiosa, mais intrometida que essa. Foi para escapa a este estafermo que deixei a Inglaterra, e agora" – aqui, voltou-se para apresentar a salva à arquiduquesa – e encontrou em seu lugar um cavalheiro alto, de negro. Um montão de roupas jazia no guarda-fogo. Estava a sós com um homem[52] (WOOLF, 2003, p. 117).

Para a surpresa de Orlando, a arquiduquesa, ao tirar o velho vestuário "manto e

[50] Original: "One day he was adding a line or two with enormous labour to "The Oak Tree, A Poem" when a shadow crossed the tail of his eye. It was no shadow, he soon saw, but the figure of a very tall lady in riding hood and mantle crossing the quadrangle on which his room looked out. […] This hare, moreover, was six feet high and wore a headdress into the bargain of some antiquated kind which made her look still taller." (WOOLF, 2006, p. 83).

[51] Original: "a shadow darkened the page" (p. 131).

[52] Original: "For it was a familiar shadow, a grotesque shadow, the shadow of no less a personage than the Archduchess Harriet Griselda of Finster-Aarhorn and Scand-op-Boom in the Roumanian territory. She was loping across the court in her old black riding-habit and mantle as before. Not a hair of her head was changed. […] "A plague on women," said Orlando to herself, going to the cupboard to fretch a glass of wine, "they never leave one a moment's peace. A more ferreting, inquisiting, busybodying set of people don't exist. It was to escape this Maypole that I left England, and now" – here she turned to present the Archduchess with the salver, and behold – in her place stood a tall gentleman in black. A heap of clothes lay in the fender. She was alone with a man." (WOOLF, 2006, p. 131-132).

capuz", mostra sua outra face. Diferente da protagonista cuja mudança de gênero se dá por meio de uma cena mágica, fantástica, sem referências à alteração física, Harriet transforma-se em outro nível: a arquiduquesa revela que sempre foi Harry e, na verdade, havia se vestido de mulher no passado por ter se apaixonado por Orlando após ter visto um retrato dele. No trecho acima, evidencia-se ainda a reação da protagonista ao se deparar novamente com a arquiduquesa. Embora já transformada em mulher, Orlando esboça certo aborrecimento com as mulheres de modo geral, como se seu passado ainda estivesse vivo em seu interior. Pode-se refletir com isso sobre como o binarismo mulher/homem é culturalmente estabelecido para privilegiar apenas um dos lados, de tal forma, que até para o lado desprivilegiado a exaltação do outro é "natural", reconhecível. Deflagra-se daí que "a instituição do signo de Moda é um ato tirânico" (BARTHES, 2009, p. 323), na medida em que, assim como a língua, ou melhor, significada por meio da linguagem, é capaz de produzir uma motivação causada por uma pretensa natureza. Interessante observar também como Woolf constrói esse universo ficcional oscilante que joga tanto com os pré-requisitos literários de autoreflexividade modernista, lançando ironicamente uma "biografia" para questioná-la, quanto provocando leitoras/es em suas verdades enraizadas sobre si mesmas/os. Harriet/Harry transgride a noção de sujeito coerente ao dar abertura para uma recontextualização sobre a identidade, principalmente a de gênero.

As cenas em que as personagens Sacha e Harriet/Harry surgem põem em destaque a instituição da moda operando sobre a constituição da subjetividade, porém à favor não necessariamente de um conformismo aos códigos dominantes, mas sim de uma total desestabilização desses códigos.

Orlando: Um Retrato Fragmentado

As relações entre as artes, ou mídias como alguns/umas teórico/as se referem ultimamente, está além de um entrecruzamento de formas por elas mesmas. Na verdade, trata-se mais de uma relação contínua com tudo o que está fora dessa rede narcísica também. Como esbocei até agora, quando me referi à construção da personagem de ficção por meio da intersecção do romance com a instituição, e por quê não dizer arte, moda, não permaneci no círculo fechado das artes/mídias, mas trouxe para o cerne dessa análise contribuições que figuram para além delas.

O outro tipo de relação que investigo em *Orlando: a biography* e que também mantém uma relação com os questionamentos sobre o sujeito diz respeito à Literatura e

Pintura. Observemos esse trecho:

> Para abrir a janela, pousou a mão no peitoril: e ela instantaneamente se coloriu de vermelho, azul e amarelo, como a asa de uma borboleta. Assim os que gostam de símbolos e têm queda para decifrá-los poderiam observar que, embora as lindas pernas, o belo corpo e os ombros bem-feitos estivessem todos decorados com as várias cores da luz heráldica, o rosto de Orlando, ao abrir a janela, estava iluminado apenas pelo próprio sol. Seria impossível encontrar mais cândido e mais sombrio rosto. […] O vermelho das suas faces era coberto de uma penugem de pêssego; a penugem do buço era apenas um pouco mais densa que a das faces. Os lábios eram finos e levemente repuxados sobre dentes de uma deliciosa brancura de amêndoa. Nada perturbava o breve, tenso vôo do sagitado nariz; o cabelo era escuro, as orelhas pequenas e bem unidas à cabeça. Mas, ai de mim! – que estes catálogos de beleza juvenil não podem terminar sem a menção dos olhos e da testa! Ai de mim, que as pessoas raramente nascem sem esses três atributos! – pois, ao olharmos para Orlando parado à janela, temos que reconhecer que possuía olhos como violetas encharcadas, tão grandes que a água parecia chegar às bordas e alargá-los; e uma testa como a curva de uma cúpula de mármore, apertada entre os dois brancos medalhões das têmporas. Se olharmos para sua testa e para os seus olhos, cairemos em êxtases[53] (WOOLF, 2003, p. 10-11).

Aqui, as descrições de Orlando parecem sugerir um retrato da personagem. A mistura de cores propagadas no corpo da protagonista imprimem na narrativa uma textura quase pictórica e o motivo da janela mimetiza o enquadramento da tela. Embora essa imagem da personagem esteja ornada em diferentes gradações, tudo parece se resumir a apenas o claro e o escuro, o cândido e o sombrio. Esse barroquismo, por sua vez, irá ser determinante em vários momentos da narrativa em que Orlando parece estar sempre entre duas ou mais lugares distintos: seja pela ambivalência dos gêneros homem e mulher, ou até mesmo no ir e vir de vários séculos, a personagem oscila de um lado para outro, entre a completa solidão e o desejo do matrimônio, entre a luz e a escuridão, entre o silêncio e o barulho.

A partir dessa primeira descrição de Orlando é possível observar o desejo da simetria entre as partes de seu rosto, assim como as combinações harmônicas entre as cores de cada uma. Indícios estes de um ideal de beleza clássico que perdurou por muito tempo entre as

[53] Original: "When he put his hand on the window-sill to push the window open, it was instantly coloured red, blue, and yellow like a butterfly's wing. Thus, those who like symbols, and have a turn for the deciphering of them, might observe that though the shapely legs, the handsome body, and the well-set shoulders were all of them decorated with various tints of heraldic light, Orlando's face, as he threw the window open, was lit solely by the sun itself. A more candid, sullen face it would be impossible to find. […] The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite and almond whiteness. Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight; the hair was dark, the ears small, and fitted closely to the head. But, alas, that these catalogues of youthful beauty cannot end without mentioning forehead and eyes. Alas, that people are seldom born devoid of all three; for directly we glance at Orlando standing by the window, we must admit that he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them; and a brow like the swelling of a marble dome pressed between the two blank medallions which were his temples. Directly we glance at eyes and forehead, thus do we rhapsodize." (WOOLF, 2006, p. 12-13).

artes. Interessante observar que esse primeiro surgimento da personagem coincide com o século XVI e que com o passar dos tempos, até chegar ao século XX, faz-se nítida a mudança na personagem. Dirigindo, vemos Orlando fragmentar-se em vários eus, pois "o processo de dirigir depressa em Londres assemelha-se tanto ao fino despedaçamento da identidade que precede a inconsciência e talvez a própria morte, que não se sabe como afirmar ter Orlando existido no momento presente" (WOOLF, 2003, p. 204). Assim, vemos Orlando despedaçar-se aos nossos olhos, vemo-lo migrar da superfície precisa e simétrica inicial para uma nebulosa rede de inúmeras identidades (homem, mulher, escritor/a, jovem, mãe) que se interceptam a todo o momento. Opera-se uma dissolução, nesses termos, do sujeito cartesiano, em direção à complexidade do sujeito moderno e pós-moderno.

Os diálogos entre *Orlando: a biography*, a moda e a pintura, permitem assim repensar a personagem de ficção em sua complexa relação com o mundo, no sentido de estabelecer questionamentos acerca do sujeito legitimado pelos códigos dominantes e transgredi-lo pela dupla face das tessituras e texturas presentes no romance.

Referências

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

___. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 4ª ed.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. Trad. de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac, 2011. 2ª ed.

MARDER, Herbert. **A medida da vida**. Trad. de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MORA, Carlos de Miguel. "Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*". In: **Ágora**.

Estudos Clássicos em Debate 6, 2004, p. 7-26.

MOSER, Walter. "*As* relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade". In: **Aletria**, Belo Horizonte, vol. 14, nº 1, jul./dez., 2006, p. 42-65.

NEVEROW, Vara. The Woolf, the horse and the fox: recurrent motifs in *Jacob's room* and *Orlando*. In: **Virginia Woolf and the Natural World**: selected papers from the twentieth annual international conference on Virginia Woolf. Georgetown, 2010.

SHIHADA, Isam. **A feminist perspective of Virginia Woolf's selected novels: Mrs. Dalloway and to the lighthouse**. Disponível em: http://www.alaqsa.edu.ps/ar/aqsa_magazine/files/44.pdf. Acesso em: mar. de 2013.

WOOLF, Virginia. **Orlando**: a biography. Harcourt, 2006.

_____. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 2ª ed.

FILOSOFIA E ENGAJAMENTO NA LITERATURA: A DIMENSÃO ÉTICA DA IMAGEM LITERÁRIA NO JOVEM CAMUS

Leandson Vasconcelos Sampaio[54]
Emanuel Ricardo Germano Nunes. (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O trabalho visa mostrar que há uma dimensão ético-filosófica na literatura do filósofo franco-argelino Albert Camus desde as suas obras literárias de juventude, na qual a imagem filosófico-literária é utilizada também como método da filosofia camusiana. Inserido em uma tradição de romancistas-filósofos como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Kafka, dentre outros, mostraremos como Camus desde jovem, com no seu livro *O Estrangeiro* (*L'Etranger*), utiliza a Literatura como forma de filosofar, mas também como forma política de engajamento, como a questão da recusa da pena de morte, por exemplo, assim como a dramaturgia em suas peças *Calígula* (*Caligula*) e *O Mal-Entendido* (*Le Malentendu*), como contrapeso ao excesso de racionalismo da filosofia de sua época, mostrando que é na imagem se da a forma da mensagem ética de sua filosofia. Mostraremos também como escrevendo muito mais por imagens do que por conceitos, o jovem Camus já se insere também entre a geração de romancistas-filósofos de sua época, como Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, dialogando com a relação entre a Filosofia e a Literatura, revelando um contexto multipolar e polígrafo de filosofar, não reduzindo a filosofia apenas à sua dimensão formal e lógica, com grande riqueza estética, ressaltando a sensibilidade e colocando ao mesmo tempo grandes questões éticas decisivas.

Palavras-chave: Literatura, Ética, Engajamento, Albert Camus.

"Não se pensa senão por imagens: se você quer ser filósofo, escreva romances." (CAMUS *apud* GERMANO, 2008 p. 275)[55], escreveu o filósofo franco-argelino prêmio Nobel de Literatura em 1957 em seus Cadernos, aos 23 anos. Com efeito, para Albert Camus (1913 – 1960), a filosofia está intrinsecamente ligada à literatura e, neste sentido, filosofar é também pensar através de imagens. Assim, podemos dizer que Camus com a sua escrita romanesca ressalta através da imagem literária a sensibilidade em sua "filosofia transposta em imagens" (CAMUS, 1998, p. 133). Desse modo, como nos mostra Manuel da Costa Pinto, há em Camus "uma oscilação constante entre reflexão e escrita ficcional" (PINTO, 1998, p. 21), de modo que a reflexão camusiana perpassa sempre por imagens, sobretudo em seus romances e textos jornalísticos, assim como em seus textos teatrais, como, por exemplo, os romances *O Estrangeiro* (1943), *A Peste* (1957) e *A Queda* (1956), assim como as peças *O Mal-entendido* (1944), *Calígula* (1943) e *Os Justos* (1949). "Em

[54] Bolsista FUNCAP.
[55] CAMUS, *Carnets 1935-1948. Cahier I*, janvier 1936. *OC, II*.p.800. In: GERMANO, Emanuel Ricardo. *O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus*. Tese de Doutorado - Faculdade de F., Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

um bom romance, toda a filosofia passou pelas imagens" (CAMUS, 1998, p. 133), afirma o jovem Camus em sua crítica literária *A Inteligência e o Cadafalso e outros ensaios*, publicada em 1943, pouco depois de *O Estrangeiro*. Desse modo, a imagem romanesca para Camus demonstra certa forma de filosofia que transforma "suas representações em imagens e não em conceitos" (PINTO, 1998, p. 57). Ou seja, para Albert Camus, as imagens é que fomentam os conceitos, dando substância ao pensamento, de modo que há uma espécie de diálogo entre as imagens e os conceitos camusianos, ou melhor, entre a sua literatura e a sua filosofia, fazendo um equilíbrio entre o sensível e o inteligível em sua metodologia de filosofar, no qual os ensaios literários estão inseridos na sua filosofia. O ensaio, gênero criado por Michel de Montaigne, tem as suas peculiaridades que se faz necessário observar na medida em que há o seu caráter também de descontinuidade e de certa forma também um caráter confessional, que deve ser levado em consideração também na análise de sua filosofia, pois como ressalta Benoît Denis:

> O ensaio literário (...) assume a sua distância com os discursos científicos ou teóricos. Conforme ao uso instituído por Montaigne, o ensaio livre funciona essencialmente segundo uma retórica do eu: o enunciador apresenta-se como uma subjetividade ativa que explora a partir do seu vivido e da sua afetividade. O seu pensamento não é dado como constituído, mas como em vias de se fazer e testando as suas possibilidades face ao real. A progressão de um ensaio literário é descontínua e frequentemente tortuosa: a escritura deixa sentir as hesitações, os recursos e os saltos de um pensamento ziguezagueante (DENIS, 2002, p. 93-94).

Com efeito, o ensaio também se caracteriza pela sua assistematicidade, o que torna o ensaio um gênero com as suas particularidades metodológicas e suas especificidades[56], que Camus desde os seus primeiros escritos de juventude experimentou de uma forma muito particular. Ou seja, para compreender o pensamento camusiano é necessário, em certo sentido, sermos anti-camusianos, compreendendo de forma sistemática o que Camus propositalmente escreveu assistematicamente. Assim, Camus, apesar de não estar na Europa, mas ao ser influenciado pela cultura francesa, assistematicamente construiu a sua

[56] "Esta liberdade gerada pela ausência de um método, e que é natural no ensaio, acaba por se constituir num método próprio, numa maneira particular de organizar os pensamentos dentro do todo de uma obra. Assim, os vários gêneros que compõem a produção de Camus se entrelaçam, à semelhança de um tapete, num processo de constante diálogo, suplementação e construção. É evidente que não se pretende afirmar que toda a obra de Albert Camus *seja* um ensaio. Sabe-se do desejo do autor, ainda na gênese de sua produção, de conferir uma unidade temática a obras de formas diferentes. Sabe-se também que, em Camus, a literatura não é uma ilustração da filosofia, nem a reflexão filosófica é uma 'explicação' de sua criação ficcional; ambas se articulam em um sistema, são inseparáveis. O que se sugere apenas é que, no interior dessa unidade da produção (na qual se destacam os dois ciclos concluídos, o do absurdo e o da revolta), o esclarecimento mútuo dos romances, peças e ensaios aproxime cada ciclo do caráter do ensaísmo francês – intervalar, ele mesmo, entre filosofia e escrita ficcional". (SANTOS, 2009, p. 97. Disponível em: <http://migre.me/gm73Q>. Acesso em: 18 de Junho de 2013. 20:12h).

filosofia de forma demasiado livre a partir da forma de escrita, não cómo um *ensaio cognitivo*, como explica Benoît Denis:

> O ensaio constitui uma categoria vaga e mal definida que acolhe práticas textuais muito diversificadas. Para tentar cercar as suas características, pode-se num primeiro passo opô-lo ao *tratado*, ao *compêndio* ou ao *resumo didático*: o ensaio distingue-se desses gêneros de forte estrutura demonstrativa pelo seu caráter não sistemático, não exaustivo e heterogêneo. Contudo, sob o termo genérico de ensaio, reúne-se habitualmente dois tipos de práticas textuais, que, de fato, não podem se confundir: o *ensaio cognitivo* ou erudito e o *ensaio literário* ou livre (DENIS, 2002, p. 93).

Outra característica que podemos observar no ensaio literário é a sua "vocação transacional", pois a escrita ensaística possui uma liberdade que difere de outros gêneros de escrita, como afirma Benoît Denis:

> Uma outra característica notável do ensaio livre é a sua vocação *transacional*: porque ele não exige um rigor argumentativo implacável e não pretende ser sistemático o ensaio oferece a possibilidade de integrar diversos modos de conhecimento e de argumentação. A literatura encontra-se aí regularmente com a filosofia, a descrição fenomenológica pode derivar para considerações políticas, a preocupação ética apoia-se em reflexões estéticas ou psicológicas. Por causa disso, o ensaio é um gênero dinâmico, aberto a uma exploração multiforme do real: a interpretação é sempre livre e móvel, mas ela é igualmente criativa, enquanto que permite estabelecer passagens entre ordens de preocupações habitualmente distintas (DENIS, 2002, p. 94).

Para Camus, a bem da verdade, os grandes romancistas eram romancistas-filósofos[57], como afirma em seu ensaio de 1942, *O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*. Ou seja, a imagem literária para Camus faz parte de seu método também de filosofar, na medida em que a fusão entre a Literatura e a Filosofia provém de uma tradição de filósofos e romancistas franceses que Sartre identifica em Camus ao fazer em Fevereiro de 1943 a sua análise de *O Estrangeiro*, como os "precursores de Nietzsche"[58]. A filosofia camusiana está inserida em um contexto onde o romance, o ensaio, o jornalismo a dramaturgia etc., fazem parte da forma de filosofar situado na realidade concreta e possui uma fluidez[59], mantendo o diálogo entre a filosofia e a literatura, no qual o equilíbrio entre a razão e a

[57] "Os grandes romancistas são romancistas filósofos, isto é, o contrário de escritores de tese. Assim Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka, para só citar alguns. (...) A escolha que eles fizeram de escreverem em imagens em vez de escreverem em raciocínios é indicadora de um certo pensamento que lhes é comum na (...) convicção da mensagem instrutiva da aparência sensível". (CAMUS, 2004, p. 122).

[58] "Camus coloca-se na grande tradição desses moralistas franceses a que Andler chama com razão os precursores de Nietzsche". (SARTRE, 1968, p. 88-89).

[59] Neste sentido, ressalta Maria Angélica Amâncio Santos: "(...) o autor franco-argelino lida com os gêneros de modo consideravelmente fluido, mesclando as peculiaridades de cada um deles, fazendo circular dadas imagens ao longo de toda a obra, promovendo intensamente o diálogo entre literatura e filosofia. Tal procedimento está arraigado à incapacidade do homem de romper com a contingência do mundo, fracassando na tentativa de impor a ele a unidade almejada por suas ciências. (...).". (SANTOS, 2009, p. 125, Disponível em: <http://migre.me/gm73Q>. Acesso em: 18 de Junho de 2013. 11:11h).

sensibilidade faz parte da criação do artista-filósofo que se recusa a aceitar a realidade e parte para uma dimensão criadora que transfigura a realidade. Como afirma Camus em *O Mito de* Sísifo: "O filósofo, mesmo que seja Kant, é criador. Tem seus personagens, seus símbolos, sua ação secreta. (...)" (CAMUS, 2004, p. 34). Neste sentido, o artista-filósofo, para Camus, é criador e enquanto criador é um revoltado, como explicita Franklin Leopoldo em *Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus*:

> (...) O homem revoltado tem de aceitar e recusar o mundo real tal como lhe é dado, infinitamente longe de suas aspirações, e tem de fazê-lo num só ato de uma subjetividade internamente dividida. O artista, homem revoltado que se expressa pela criação, tem a seu favor a própria estrutura do ato criador: enquanto humano, nunca será *ex nihilo*, mas uma refiguração da realidade; como esta refiguração é expressiva, a realidade figurada aparecerá como "resultado" do que o artista recusa e do que ele aceita, e a tensão singular destes elementos configurará a *obra*, ou o mundo tornado obra. É claro que este modo de compreender a obra de arte exige a relação essencial entre arte e revolta, que seria a condição necessária da expressão autenticamente artística. (...) (LEOPOLDO, 2000, p. 3).

A revolta do artista-filósofo enquanto criador é para Camus uma atitude de recusa, de modo que ao agir, no ato da criação, o filósofo enquanto artista e criador nega o mundo que também o nega e o é indiferente, ou seja, o criador aceita a sua condição de finito e a fragilidade cósmica que é afirmada pela magnitude do mundo, mas revolta-se contra esta negação na medida em que cria e ao criar confronta-se com as situações humanas em seus limites através da sensibilidade literária ressaltada pela arte, sobretudo como no caso dos romancistas-filósofos, por isso a Literatura e a Filosofia camusianas não devem ser vistas de modo apartado, assim como a dramaturgia e os ensaios. Desse modo, nos diversos gêneros que Camus utiliza para fomentar a sua filosofia, ele mostra-se como um criador e transfigurador do mundo, de modo que a incompletude do mundo é demonstrada através da literatura como uma espécie de recriação que desafia a "perfeição divina", de forma que a criatividade do artista ressalta a pluralidade de formas, a criação possibilita ampliar os horizontes e a multiplicidade que também é uma expressão da revolta e do engajamento. Então, Camus está inserido em certa tradição que emprega imagens em suas filosofias inseridas em romances, peças de teatro, ensaios, manifestos, críticas literárias e textos jornalísticos, de modo a não reduzir a filosofia apenas à sua dimensão logicista[60], ressaltando uma dimensão plural e *polígrafa* da Filosofia, como mostra Benoît Denis:

[60] Como ressalta Nilson Adalto Guimarães da Silva: "O emprego de imagens em Camus corresponde adequadamente a sua posição de valorizar o sensível e não reduzir a filosofia à dimensão lógica". (SILVA, 2013, p. 9. Disponível em: <http://migre.me/gm7gl>. Acesso em: 18 de Junho de 2013. 11:00h).

> (...) esse novo desdobramento do literário implica num outro fenômeno: a poligrafia. Contra uma visão purista que associa o valor distintivo de uma obra a uma certa especialização genérica do autor (não se pode ser ao mesmo tempo poeta e grande romancista...), o engajamento aceita práticas de escritura muito diversificadas: Sartre era ao mesmo tempo romancista, dramaturgo, crítico e ensaísta; o mesmo acontecia com Camus ou Simone de Beauvoir; Malraux, sobretudo romancista, embora também fosse crítico de arte e cineasta; Jules Romains engajou-se tanto pela poesia e o teatro, quanto pelo romance; Péguy era poeta e panfletário; etc. seria errado, entretanto, interpretar essa poligrafia como uma simples repartição dos papéis, no fim da qual o escritor faria obra literária escrevendo romance ou poesia, enquanto que se engajaria produzindo textos de ideias. Do mesmo modo, um ensaio de Camus ou de Sartre não é escrito unicamente para acompanhar um romance e explicitar-lhe a dimensão intelectual. Os textos de ideias possuem uma autonomia análoga àquela de uma obra romanesca ou teatral e apresentam propostas próprias que não precisam ser referidas a outras produções. (DENIS, 2002, p. 82-83).

Desse modo, há uma autonoia na multiplicidade de textos que estão também inseridos em uma filosofia prática, como quando *O Estrangeiro* levanta a questão da pena de morte, que ainda era oficializada na França na época, assim como o combate ao totalitarismo com a peça *Calígula* e a recusa do suicídio em *O Mito de Sísifo* como um convite à ação, ou aos textos jornalísticos que denunciam a miséria no Norte africano, por exemplo, de modo que é neste sentido que para Camus, escrever é agir e essa é a tarefa ética da literatura, que pretende com a criação realizar uma ação, escapando da resignação, comprometendo-se, responsabilizando-se com as palavras, saindo da esfera da simples contemplação do mundo para uma característica prática que se desvela a partir da escrita de forma múltipla, como explica Franklin Leopoldo:

> (...) A tarefa ética deve ser entendida em estrita conexão com o envolvimento do homem no conhecimento da realidade humana: sendo a existência o fundamento compreensivo desse conhecimento, aquilo que esse fundamento nos revela acerca da realidade humana nos compromete com a sua realização, principalmente porque a compreensão da existência não significa apropriar-se de um dado, mas comprometer-se com uma tarefa, com algo que temos de fazer, e não apenas contemplar. É nesse sentido que a tarefa ética da literatura acompanha o caráter eminentemente prático do conhecimento do homem: escrever é agir (LEOPOLDO, 2004, p. 258).

Assim, para Camus, ao criar, o filósofo-artista engaja-se, recusando a apatia e a resignação, inserindo-se na luta. Ou seja, a sua vida e a sua filosofia estão de certa forma ligadas. Ao escrever no principal jornal clandestino de resistência ao nazismo na França, no qual era editor-chefe e os editoriais do jornal *Le Soir Républicain* ou no *Alger Républicain*[61], o jovem Camus passa da reflexão para a ação, de modo que a revolta está

[61] "Jornalista engajado, Camus teve seu papel na libertação de acusados em mais de um caso importante. Entre 5 e 15 de Junho de 1939, ele escreveu uma série de reportagens sobre a fome e a pobreza na região costeira e montanhosa da Kabylia. Estes estiveram entre os primeiros artigos detalhados já escritos por um argelino europeu descrevendo as condições miseráveis de vida da população nativa. Camus conclamou a administração colonial a oferecer um salário mínimo, a construir escolas e a distribuir comida (...)". (ARONSON, 2007, p. 52).

inserida na história e não apenas no plano metafísico. "Camus e seus jovens amigos trabalhavam com armas ao alcance das mãos e as portas de ferro trancadas. Estavam com medo, porque a qualquer momento os soldados alemães poderiam invadir o local, o que causaria um grande estrago" (BEAUVOIR, 1998 p. 108 apud ARONSON, 2007, p. 46)[62], afirma Simone de Beauvoir, de modo que escrever era arriscar-se também a morrer. "Criar, hoje em dia, é criar perigosamente. Toda publicação é um ato, e esse ato expõe às paixões de um século que não perdoa nada" (CAMUS *apud* DENIS, 2002, p. 48)[63]. Ou seja, Camus mesmo em tempos de guerra, em vez da contemplação, apostou na ação, demonstrando a dimensão prática de sua filosofia. Neste sentido, escreve Camus em seu ensaio *O Mito de Sísifo*:

> Acaba sempre chegando um tempo em que é preciso escolher entre a contemplação e a ação. Chama-se isso se tornar um homem. (...) É necessário viver com o tempo e morrer com ele ou se subtrair a ele para uma vida maior. Sei que se pode transigir e que se pode viver no século acreditando no eterno. Isso se chama aceitar. Mas essa palavra me repugna, e eu quero tudo ou nada. Se escolher a ação, não pense que a contemplação me seja como uma terra desconhecida. Mas ela não pode me dar tudo e, privado do eterno, quero me aliar ao tempo. Não quero fazer constar na minha conta nem saudade nem amargura: só quero é ver com clareza. É como lhe digo: amanhã você será mobilizado. Para você e para mim, isso é uma libertação. O indivíduo não pode nada e, no entanto, pode tudo. Nessa maravilhosa disponibilidade você compreende por que o exalto e o esmago ao mesmo tempo. E o mundo que o tritura e sou eu que o liberto. Eu lhe forneço todos os seus direitos.
>
> Os conquistadores sabem que a ação, em si, é inútil. Só existe uma ação útil: a que restaura o homem e a terra. Eu não vou nunca restaurar os homens. Mas é preciso fazer "como se". Pois o caminho da luta me leva a redescobrir a carne. Mesmo humilhada, a carne é a minha única certeza. Só posso viver dela. A criatura é a minha pátria. Eis por que escolhi esse esforço absurdo e sem perspectiva. Eis por que estou do lado da luta (CAMUS, 2004, p. 165).

Com efeito, o escritor engajado afirma a luta e insere-se no mundo, insere-se no presente, recusando-se a simplesmente contemplar a realidade. Em resumo, podemos dizer que a dimensão ética da imagem literária camusiana está ligada ao engajamento no presente, recusando o silêncio[64] e a resignação. Ou seja, a ética da filosofia prática camusiana, em certo sentido, está ligada a um horizonte que mostra a dimensão do presente, na vida concreta em que o filósofo está inserido, não apenas fazendo história da filosofia ou filosofias do futuro, Camus não troca os fins pelos meios e a imagem literária é

[62] BEAUVOIR, Simone de. *A Transatlantic Love Affair: Letters to Nelson Algren.* Simone de Beauvoir. *New York*: New Press *NY, 1998*. In: ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre – o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*, Tradução: Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

[63] CAMUS, Albert, 1965. *Essais*. Paris: Gallimard (col. "Bibliothéque de la Pléiade"). In: DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.

[64] "(...) toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade, é engajada, no sentido em que ela é portadora de uma visão do mundo situada e onde, queira ela ou não, se revela assim impregnada de posição e escolha. Para o escritor, não há escapatória possível, mesmo pelo silêncio." (DENIS, 2002, p. 36).

para Camus parte da filosofia que dialoga com a sensibilidade através dos símbolos e das imagens de forma plural, múltipla, diversa. Desse modo, a palavra ganha um peso da também responsabilidade coletiva na medida em que possui um horizonte que leva em consideração também a perspectiva da alteridade, que de certa forma poderá julgar a dimensão prática do filósofo engajado. Sem embargo, esta é a dimensão ética da imagem literária camusiana desde a sua juventude na medida em que Camus utiliza-se da imagem literária para fomentar também a ética de sua filosofia prática de modo que a ação no presente é uma exigência da luta cotidiana no combate à indiferença e ao silêncio e, neste sentido, para Camus, "cada palavra engaja." (CAMUS *apud* GERMANO, 2008, p. 267)[65].

Referências

ARONSON, Ronald. **Camus e Sartre. O fim de uma amizade no pós-guerra.** Tradução: Caio Liudvik, Editora Nova Fronteira, São Paulo, 2010, 400 p.

BEAUVOIR, Simone de. ***A Transatlantic Love Affair:*** **Letters to Nelson Algren**. Simone de Beauvoir. *New York*: New Press *NY, 1998*. 608 pp.

CAMUS, Albert. **A Inteligência e o Cadafalso e outros ensaios.** Tradução de Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____.**Carnets** 1935 – 1948. Cahier I, Janeiro 1936. OC, II.

_____. **Camus à Combat**, Paris. Gallimard, 2002.

_____.**Combat Clandestin**, Cahier Albert Camus 8, nº 58, *juillet*, 1944.

_____.. **Essais**. Paris. Gallimard, 1965.

_____. **O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

[65] CAMUS, A *Combat Clandestin*, nº 58, juillet 1944. *Cahier Albert Camus 8*, p.136.In: GERMANO, Emanuel Ricardo. *O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus*. Tese de Doutorado - Faculdade de F., Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. São Paulo: EDUSC, 2002.

GERMANO, Emanuel Ricardo. **O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus.** Tese de Doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

PINTO, Manuel da Costa. **Albert Camus: um elogio do ensaio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

*SARTRE, Jean-Paul. **Situações* I**. Lisboa: *Publicações Europa-América*. 1968.

SANTOS, Maria Angélica Amâncio. **A Gratuidade do Mundo e a Maleabilidade do Gênero Literário em O Estrangeiro de Albert Camus**, Dissertação apresentada na Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2009, 140 p. Disponível em: <http://migre.me/gm73Q>. Acesso em: 19 de Julho de 2013.

SILVA, Nilson Adauto Guimarães da. **Albert Camus e a Cultura Grega Clássica**. Disponível em: <http://migre.me/gm7gl>. Acesso em: 18 de Junho de 2013.

LEOPOLDO, Franklin. **Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus.** Revista Olhar – Ano 2 – Nº 3. Junho/2000, 15p. Disponível em: <http://migre.me/gm78w>**.** Acesso em: 18 de Junho de 2013. 11:00h).

_____. **Ética e Literatura em Sartre: ensaios introdutórios**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

INTRODUÇÃO DA LITERATURA FRANCESA ATRAVÉS DA LÉITURA DO CONTO EM CURSO DE FLE (FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE)

Paola Karyne Azevedo Jochimsen [66]
Andreia da Silva Carneiro[67]
Universidade Estadual do Ceará

Resumo: Este trabalho tem por objetivos apresentar a atividade de leitura do conto "La Parure" de Guy de Maupassant realizada com os alunos do primeiro semestre de francês do Núcleo de Línguas Estrangeiras da UECE. Os semestres iniciais são de grande importância para a formação dos alunos de língua estrangeira, desta forma a apresentação da literatura francesa surgiu como uma estratégia de ensino da língua e permitisse trabalhar em conjunto o vocabulário de base, estruturas gramaticais, construção de pequenos diálogos e a prática da pronúncia. A atividade leitora realizada em sala de aula possibilitou uma maior interação entre os colegas e simultaneamente desenvolveu a capacidade de interpretação e compreensão do texto literário. Ao tomarmos por base o *Cadre Européen Commun de Référence*, responsável pelo direcionamento do nível dos alunos foi possível adaptar a atividade levando em consideração as diferenças individuais de aprendizagem. Após a realização da atividade foi aplicado um questionário para verificar o grau de satisfação dos envolvidos e o resultado deste levantamento nos permitiu avaliar como esta proposta de ensino contribuiu para o aprendizado dos alunos.

Palavras-Chave: Literatura, Aprendizagem, FLE, Atividade Leitora.

Considerações Iniciais

A apresentação do texto literário em aulas de francês língua estrangeira (FLE) é algo delicado de ser trabalhado em semestres iniciais. Os alunos ainda encontram-se em processo de aquisição da língua e alguns fatores devem ser levados em consideração: a escolha dos materiais, nível de conhecimento e método de abordagem e até os interesses pessoais dos discentes.

Apesar de estarmos tratando de uma turma de 1° semestre devemos atentar para o fato de que esta nem sempre conta um grupo homogêneo, no qual todos os alunos apresentem-se num nível inicial, na verdade nos depararmos com alunos que já tinham nível de conhecimento superior ao dos colegas.

A proposta de atividade leitora foi uma tentativa de instigar os alunos a conhecerem o conto "La Parure" de Guy de Maupassant, e realizar paralelamente com os alunos uma leitura conjunta com a correção realizada em sala de aula.

[66] Graduanda em Letras-Francês e professora-bolsista do Núcleo de Línguas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).
[67] Orientadora e Mestre membro do Departamento de Letras-Francês na Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Dados e Identificação do Núcleo de Línguas Estrangeiras

O Núcleo de Línguas Estrangeiras (doravante NLE) é uma instituição vinculada ao curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará (UECE) que tem por objetivos propiciar a prática de ensino aos alunos das licenciaturas oferecidas pela UECE e desta forma qualificar os alunos na prática docente.

Este projeto de extensão oferece cursos de inglês, francês, italiano, espanhol, japonês e latim à comunidade a baixo custo. O curso de francês é composto por sete semestres, no qual os alunos concluem o semestre com nível intermediário, ou seja, o nível B1 nível de utilizador independente segundo o *Cadre Européen Commun de Référence pour les langues* (CECRL).

A Escolha do Conto e do Autor

Inicialmente, a proposta de leitura de um texto literário foi contestada por alguns alunos que não se sentiam capazes de realizar a atividade, pois isto implicaria num alto grau de conhecimento da língua. Mas ao tomarmos como referência o CECRL, documento que define os níveis de proficiência em função do conhecimento em diferentes domínios de competência. Neste caso estamos lidando com indivíduos que ainda não adquiriram independência suficiente para desenvolver um discurso, o aluno não é capaz de gerenciar o idioma e desta forma existe dificuldade na comunicação com o falante nativo. Ou segundo o CECRL:

> Peut comprendre et utiliser des expressions familières et quotidiennes ainsi que des énoncés très simples qui visent à satisfaire des besoins concrets. Peut se présenter ou présenter quelqu'un et poser à une personne des questions la concernant – par exemple, sur son lieu d'habitation, ses relations, ce qui lui appartient, etc. – et peut répondre au même type de questions. Peut communiquer de façon simple si l'interlocuteur parle lentement et distinctement et se montre coopératif [68](CECRL, 2000, p. 25).

Portanto os alunos encontram-se em processo de aquisição das competências abrangidas nível A1, nível mais elementar de utilização da língua. Devemos ressaltar que de acordo com a nossa realidade esta definição seria válida para os alunos que tenham

[68] É capaz de compreender e usar expressões familiares e quotidianas, assim como enunciados muito simples, que visam satisfazer necessidades concretas. Pode apresentar-se e apresentar outros e é capaz de fazer perguntas e dar respostas sobre aspectos pessoais como, por exemplo, o local onde vive as pessoas que conhece e as coisas que tem. Pode comunicar-se de modo simples, se o interlocutor falar lenta e distintamente se mostrar cooperante.”.

concluído o 2° semestre. Porém o desenvolvimento da turma permitiu á realização da atividade leitora em padrões um pouco mais elevados. Neste contexto a escolha do conto surge como opção viável de ser trabalhada:

> Eis o motivo que nos conduz em direção às narrativas curtas, como os contos, pois, mesmo os alunos iniciantes terão a possibilidade de fazer uma leitura integral desse gênero, já que cada narrativa compõe uma unidade completa de grau variado de dificuldade linguística (MARIZ 2007, p.20).

A preferência por Guy de Maupassant, autor que escreveu mais de 300 contos, veio pelo fato deste escrever sobre temas cotidianos de forma simples, no qual o desenrolar dos acontecimentos fluem naturalmente. Assim como ressalta Gotlieb:

> Porque os contos de Maupassant trazem o acontecimento que flui, naturalmente, sem nada de excepcional. E a qualidade dos seus contos reside exatamente nisto: sua imensa produção, de cerca de trezentos contos, traz uma fácil *fluência natural do acontecimento*, como precisão e descontraída firmeza, produto de uma intensa elaboração, seguindo os conselhos do *mestre* Flaubert (GOTLIEB, 2006, p.46).

O conto melhor se adequa a um 1° semestre por ser uma narrativa curta e que causa grande efeito, ou como melhor nos ilustra Gotlieb (GOTLIEB 2006, p.33), "A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa." Esta "economia dos meios narrativos " foi uma das principais características a nos influenciar na escolha do conto."

Realização da Atividade Leitora

A busca por uma atividade que pudesse ser trabalhada por todos em uma sala heterogênea e na qual os alunos têm objetivos e desejos que se diferem entre si nos remete ao enunciado por Porcher:

> Telle est en effet, on le voit dans ces conditions, la seule voie pour que les besoins des apprenants soient respectés tout en donnant la primautés aux contenus. Dans cette situation, les besoins (…) offrent à celui-ci les moyens d'impliquer les apprenants dans l'apprentissage de manière à leur rendre sensé et intéressant. Le prefesseur s'appuie sur ce dont il a besoin chez les apprenant pour animer sa classe et la rendre non stérilement académique [69] (PORCHER, 2008, p.26).

[69] "Este é realmente visto nestas condições, a única maneira para que as necessidades dos alunos sejam satisfeitas, dando primados para o conteúdo. Da situação, as necessidades (...) dar-lhe os meios para envolver os alunos em aprender a fazer significativo e interessante para eles. O professor se apoia o que ele precisa aprender a liderar a sua classe e torná-lo não-estéril acadêmica "(Tradução nossa).

Sob a ótica da *perspective actionnelle*, que considera o estudante de uma língua estrangeira como ator social na execução de suas tarefas, o professor é aquele que somente vai orientar o aluno a seguir o melhor caminho de aprendizagem. De acordo com Martinez "*Il faut rappeler qu'une acquisition est une modification de la conduite du sujet manifestant l'adaptation à une forme de besoin*"[70] (MARTINEZ, 1996, p.32), portanto o processo de aquisição sempre será um processo adaptativo no qual o aluno tem que estar apto para evoluir.

Desta forma a atividade leitora surgiu como estratégia para trabalhar os conteúdos gramaticais abordados no decorrer do curso e desenvolver a competência de produção oral. A atividade leitora ocorreu nos dias 13, 15, 20, 22 e 27 de maio de 2013 foi desenvolvida da seguinte forma: os quinze minutos finais da aula foram reservados para a leitura do conto "La Parure" de Guy de Maupassant.

Os alunos voluntariamente iniciavam a leitura do conto, se houvesse a necessidade de correção essa era feita, em seguida outro aluno continuava a leitura até que todos tivessem participado. Em alguns momentos os próprios alunos corrigiam os colegas sem que houvesse a intervenção da docente.

A leitura do conto permitiu a apresentação da literatura francesa, assim como trabalhar em conjunto o vocabulário de base, estruturas gramaticais, construção de pequenos diálogos e a prática da pronúncia. Atividade leitora realizada em sala de aula possibilitou uma maior interação entre os colegas e simultaneamente desenvolveu a capacidade de interpretação e compreensão do texto literário.

Aplicação do Questionário

O questionário foi aplicado na turma de 1° semestre, inicialmente composta por 25 alunos que à época da realização da atividade leitora contava com um total 17 alunos. O questionário composto por 21 perguntas revelou o nível de satisfação dos alunos em relação à realização da atividade, contribuição para o aprendizado do idioma, quais competências linguísticas foram favorecidas, apesar de o estudo de obras literárias não ser o alvo principal de um curso de FLE, esta foi uma forma de introduzir a literatura francesa já nos semestres iniciais e aguçar a curiosidade destes para a leitura de literatura em língua estrangeira.

[70] "É necessário lembrar que uma aquisição é uma modificação da conduta do sujeito manifestando a adaptação à uma forma de desejo." (Tradução nossa).

Resultados Finais

A aplicação do questionário ocorreu no dia 5 de maio de 2013. Todos os 17 alunos participaram em algum momento da atividade leitora, porém apenas 16 responderam ao questionário. Traçamos um perfil da atividade a partir das respostas dos alunos. Do total de alunos que responderam 92% acreditam que a leitura em FLE pode ajudar no aprendizado do idioma contra 8%. Em relação a importância de ler o livro em língua estrangeira 100% doa alunos concordam com essa prática, porém 53 % dos alunos responderam que os livros em língua francesa não são acessíveis.

Os alunos afirmaram que em nenhum momento se sentiram constrangidos ao serem corrigidos pela professora, pois dependendo da abordagem, aqueles podem sentir reprimidos e as respostas sobre atividade leitora foram sempre positivas. Seguindo o postulado por Martinez (MARTINEZ, 1996, p. 33) a aprendizagem é uma questão complexa, portanto é difícil saber de forma unificada se ela estabeleceu a aquisição de novas competências.

Em relação ao campo das quatro competências linguísticas os alunos afirmaram que a atividade favoreceu: 33% compreensão escrita, 26% compreensão oral e produção escrita e apenas 9% produção oral. Os alunos afirmaram que gostariam de continuar o estudo da língua francesa aliada a leitura.

Considerações Finais

Nossa proposta teve como objetivo unir a leitura ao aprendizado da língua francesa e, portanto iniciar os alunos na literatura francesa, aliada ao conteúdo gramatical desenvolvido em sala de aula. Ao lidarmos com alunos de 1° semestre e sabendo da extrema importância deste para a decisão de permanecer ou não em um curso de língua estrangeira optamos por realizar uma atividade que permitisse aos alunos descobrir pontos fortes e fracos no aprendizado do idioma.

Apesar de a atividade ter tido um enfoque voltado para a produção oral foi bastante interessante saber que na perspectiva dos alunos, nossos atores sociais, aquela apresentou maior grau de importância em outras áreas do que a mencionada. Desta forma podemos afirmar que a atividade programada para atender a competência oral findou por ser favorável a áreas a competências que não eram nossa meta final.

Notamos que os alunos apresentavam dificuldade de compreensão e pronúncia, estes fatores foram relevantes para efetuar um levantamento quantitativo e descobrir como eles finalizaram/ concluíram o 1°semestre de francês, e também de que forma a leitura ajudou na formação/aquisição do idioma estudado e quais competências foram beneficiadas pela prática leitora.

Referências

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 11 ed. São Paulo: Ática, 2006.

MAUPASSANT, Guy de. **La Parure.** Lecture en français facile. Niveau 1. Paris : CLE, 2009.

Conseil de l'Europe (2000). **Cadre Européen Commun de Référencepour les langues : apprendre, enseigner, évaluer**. Les Editions Didier, 2000. Disponível em : www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_fr.pdf. Acesso em : 15 maio 2013.

MARIZ, J. P. *O texto literário em aula de Francês Língua Estrangeira* (FLE). Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas / USP. 2007. http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-05052008-114942.

MARTINEZ, Pierre. La didactique des langues étrangères.Que sais-je ? Paris : PUF, 1996.

PORCHER, Louis. **Le français langue étrangère**. Ressources Formation. Paris : Hachette, 2008.

MIGUEL DE UNAMUNO E LUIGI PIRANDELLO: UM (DES)ENCONTRO DE DOIS OLHARES SOBRE O MUNDO

Vanessa Aparecida de Oliveira
Dra. Joyce Rodrigues Ferraz Infante (Orientadora)
Universidade Federal de São Carlos

Resumo: Em um momento de grandes transformações não apenas do ponto de vista do avanço tecnológico, mas também dos paradigmas histórico-sociais que marcaram os séculos XIX e XX, Miguel de Unamuno (Espanha, 1864-1936) e Luigi Pirandello (Itália, 1867-1936) parecem caminhar na mesma direção ao produzirem obras em que a construção da personagem de ficção se apresenta de maneira peculiar: as personagens dialogam com o seu criador (narrador) sobre a sua criação e requerem para si o *status* de ente real. Esta construção, em ambos os casos, não implica apenas em representação mimética; mais do que isso, as personagens tornam-se criaturas desnudas, desvelando a alma humana por meio do diálogo. Nesse sentido, considerando o momento histórico e os pressupostos teóricos da Literatura Comparada, este trabalho pretende pesquisar de que maneira o romance de Miguel de Unamuno *Niebla* (escrito em 1907 e publicado em 1914) e as três novelas de Pirandello: *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloquii coi personaggi* (1915) se aproximam na criação de uma ficção metanarrativa e em que ponto elas se distanciam, preservando não só a identidade de cada autor como também sua originalidade.

Palavras-Chave: Metanarrativa, Modernidade, Literatura espanhola, Literatura italiana.

Embora tenham se encontrado no tempo, pois nasceram e morreram praticamente na mesma época, Miguel de Unamuno (1864-1936) na Espanha, e Luigi Pirandello (1867-1936) na Itália, e na maneira de olhar o mundo e transfigurar esse olhar artisticamente para suas obras, eles, de fato, nunca se encontraram pessoalmente. Unamuno comenta o (des)encontro em um artigo intitulado *Pirandello y yo* (1923), afirmando que mesmo conhecendo muito pouco a obra de Pirandello, ele se via num espelho, vendo muitos de seus "más íntimos procederes" na obra do siciliano, e que mais de uma vez lendo-o dizia: "lo mismo habría dicho yo" (UNAMUNO, 2010, p. 82).

Para Unamuno, essa coincidência era um fenômeno curioso, mas que já havia ocorrido várias vezes na história da literatura, da arte, das ciências, etc. Para o autor, esse fenômeno acontece porque existe "algo que flota en el ambiente. [...] algo que late em las profundidades de la historia y que busca quien lo revele" (UNAMUNO, 2010, p. 82), ou seja, um olhar observador, o artista.

Unamuno e Pirandello viveram entre fins do século XIX e meados dos anos 30 do século XX. Neste período o mundo ocidental estava sentindo as grandes mudanças que o século XIX trouxe, o século das invenções e descobertas, com significante

desenvolvimento nos campos da matemática, física, química, biologia, elétrica e metalurgia, e que lançou as bases para os avanços tecnológicos do século XX. Essas grandes mudanças alteraram os paradigmas de vida, causando grande impacto na maneira de o homem viver. A Ciência que prometia por meio da razão garantir a felicidade plena do homem com o seu desenvolvimento, no entanto, revelou-se apocalíptica. O sujeito moderno sente-se perdido, sem sentido existencial, pois não há mais quem vá lhe salvar: nem Deus, nem a Ciência. Todas as suas certezas foram abaladas. São esses os indivíduos representados por Unamuno e Pirandello em suas personagens, os "heróis modernos", sujeitos fragmentados, pulverizados, sobreviventes de uma trágica ideologia oitocentista cujo eco ressoará plenamente na Grande Guerra Mundial.

O sintoma desse "mal-estar na modernidade"[71] é percebido por esses autores de forma aguda, como na representação da personagem Augusto Perez, que já em seu próprio nome traz a contradição de seu tempo e do sujeito humano (Augusto= sublime, venerado; Perez= relacionado a Pedro, pedra, indiferente), e do esvaziamento da sua concretude e certezas objetivas. Esse esvaziamento é mostrado até na não caracterização do personagem, que parece vagar como uma alma em busca de sentido para a existência. Nesse sentido, *Niebla* (1915), obra-prima de Unamuno em que o autor estava de posse não apenas de suas ideias fundamentais, mas também na maturidade de sua maestria artística, ou seja, na forma de construção da narrativa, entendendo que a forma também traz em seu bojo a expressão de um conteúdo latente.

E esse conteúdo só pode ser revelado por uma escuta sensível do mundo, o que fez Unamuno, um dos expoentes da literatura espanhola, seja na prosa ficcional, nas obras de teatro ou nos ensaios. Em torno de sua obra ergue-se um verdadeiro monumento crítico, pois

> El orbe literario e ideológico de don Miguel de Unamuno es amplísimo y diverso, apasionante y multiplicado, de infinitas derivaciones, sondeos y singladuras. Tocó todas las cuestiones que se debatían en su tiempo, desde los problemas filológicos y del lenguaje popular hasta la metafísica de la religión y de la cristología paulina (FÉLIX GARCÍA, 1976, p. 10).

Sua obra abrangeu diversos gêneros como a narrativa, o teatro, a poesia, a crônica, e pelo seu teor filosófico, muitos críticos consideravam a sua produção de difícil classificação, ora como literatura, ora como filosofia. No entanto, Marías (1950) tenta delimitar este espaço, considerando inclusive os seus ensaios como obras literárias, por

[71] Título de uma obra de Freud.

exemplo, o seu ensaio mais famoso, o *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. Para esse crítico, toda a obra unamuniana é literatura. Considera ele que, embora Unamuno tivesse a maestria de um grande escritor, não havia construído nenhum sistema filosófico que o definisse como filósofo de fato. Esta dificuldade da crítica deve-se ao fato de que o pensamento deste escritor ser aparentemente contraditório, já que ele afirmava algo e no momento seguinte, o negava. Ou seja, não se podia firmar um "pensamento coerente" que o definisse como filósofo, fato que ele mesmo comprovava quando afirmava que era "un hombre de paradojas". Entretanto, há em toda sua obra uma unidade temática, cujas questões centrais coincidem com temas filosóficos. Assim, toda sua obra

> [...] excede y trasciende de la poesía y de la literatura en general. A la primera ojeada se advierte que no hay en ella un mero propósito estético; los versos o novelas de Unamuno "quieren decir" algo: ésta es la impresión que retira de ellas el lector ingenuo. [...] Lo que Unamuno **quiere decir** en estos escritos lo dice valiéndose de medios poéticos, novelescos, teatrales, en suma, literarios, aunque eso, lo **dicho** tenga una dimensión, que trasciende de la esfera en que se mueve la literatura (MARIAS, 1950, p. 18-19, grifo do autor).

Este *quiere decir* de Unamuno é sempre a sua grande temática, ou seja, a existência *del hombre de carne y hueso* frente à morte e seu desejo de imortalidade. E para garantir a referida unidade, o autor se utiliza de uma estratégia: a repetição. Pode-se perceber isso em qualquer uma de suas obras, seja na prosa narrativa, nas peças de teatro, nos ensaios filosóficos, uma vez que

> El tema de Unamuno es único […]. Por dondequiera que abra un libro suyo, de cualquier género, se encuentra el mismo ámbito de pensamiento y de inquietudes, mucho más que en los escritores más congruentes y bien trabajados. […] Estos temas repetidos coinciden con algunos de los más esenciales de la filosofía. […] Se trata, pues, **del problema del hombre, de la persona humana, y de su perduración** (MARÍAS, 1950, p. 15-22, grifo nosso).

E é a essa linha-mestra de pensamento que pertence o romance *Niebla*. É o livro que trouxe grande fama para o autor não apenas na Espanha, tendo sido traduzido para mais de dez idiomas. Neste romance, Unamuno rompe com a tradição do romance e rompe com a sua própria tradição, por exemplo, promovendo uma inversão da estratégia narrativa adotada em sua obra anterior, *Paz en la Guerra*, na qual a atmosfera ficcional era povoada por muitas personagens, que eram representações individualizadas do coletivo. Em *Niebla*, o processo é o inverso:

> […] desde un personaje – Augusto Pérez - van surgiendo los demás cuyas vidas se entrelazan con la suya; hay un horizonte en torno del protagonista, pero no colectivo, sino siempre individual; las relaciones que son siempre interindividuales, de hombre a

> hombre, múltiples, y definen un ambiente denso y vago, cuyo mejor nombre es el título del libro: niebla (MARÍAS, 1950, p. 94).

Augusto Pérez – a personagem protagonista - requer para si o *status* de ente "real", com autonomia sobre sua existência, reivindicando o direito de decidir o que fazer de sua "vida". Em determinado ponto da trama, depois de vários fracassos, sente-se muito triste e desiludido, decide suicidar-se. Porém, antes de executar o ato resolve conversar com seu criador, o narrador, cujo nome é Miguel de Unamuno. Ou seja, o autor, Miguel de Unamuno, cria uma personagem de ficção com seu nome para "vivenciar" a história, utilizando não apenas seu nome, seu local de trabalho, a cidade em que vivia, mas até seu ofício de escritor. E não é só: dentro da história ficcional, a personagem Miguel de Unamuno é o autor do livro. Tal é o limite que o autor vai explorar da fronteira entre a ficção e a realidade. A seguir, um trecho da obra que exemplifica o que dissemos:

> Mas antes de llevar a cabo su propósito, como él náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, **con el autor de este relato**. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo. Emprendió, pues, un viaje acá, Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme. […] Empezó hablándome de mis trabajos literarios y más o menos filosóficos, demostrando conocerlos bastante bien, lo que no dejó ¡claro está! de halagarme, y en seguida empezó a contarme de su vida y sus desdichas (UNAMUNO, 2010, p. 277, grifo nosso).

No entanto, Unamuno não é o único a propor novas formas para a ficção narrativa, pois se pode encontrar eco de seu estilo em outro grande escritor europeu: o italiano Luigi Pirandello. Este é presença marcante da literatura italiana do século XX, principalmente como um grande renovador do teatro, fato que o tornou célebre no cenário mundial, mas também pela sua inovação na ficção narrativa. É um destes homens singulares que resistem à classificação em alguma categoria. Assim como Unamuno, que também era tido como filósofo, a maioria dos críticos tenta separar o "Pirandello artista" do "Pirandello filósofo", e isso apenas mostra que sua obra não é bem compreendida, uma vez que sua originalidade se dá justamente na conjunção poética desses "eus". Unamuno comenta, no artigo supracitado, que foi precisamente por sentir a "originalidade de Pirandello que ele se reconheceu nele":

> Yo estoy casi seguro que así como yo nada conocía de Pirandello, él, Pirandello, no conocía lo mío. Se siente su originalidad, y es precisamente por sentirle original por lo que me reconozco en él. Un escritor no se reconoce nunca en una imitación por hábilmente hecha que esté. Hay un ingenio, X, un yo más profundo que mi yo empírico o fisiológico y que el yo empírico y fisiológico des escritor Pirandello, qua ha buscado ingenio en él y en mí, un Yo X […] (UNAMUNO, 2010, p. 83).

Paradoxalmente, é essa mesma originalidade que os aproxima, em que um se reconhece no outro, é que os distanciará. Para isso, veremos algumas comparações entre suas obras.

Niebla é um romance inovador que rompe com os paradigmas da tradição oitocentista do romance, de contar uma história, localizada no tempo e no espaço. Há uma subversão na forma, notadamente na criação das personagens de ficção que não mais representam um "caráter". Augusto Pérez é uma criatura que vai ganhando "vida" ao longo da narrativa. Esse caráter atinge o ponto alto quando este personagem requer para si, frente ao seu autor, o *status* de ente "real", com autonomia sobre sua existência, reivindicando o direito de decidir o que fazer de sua "vida". Em determinada parte da história do livro, depois de sua noiva abandoná-lo e fugir, Augusto decide se suicidar, mas, antes de realizar o intento resolve conversar com seu criador, o autor Miguel de Unamuno, sobre sua ideia.

Assim, o autor histórico, real, Miguel de Unamuno, cria uma personagem de ficção com seu nome para "vivenciar" a história, utilizando não apenas seu nome, seu local de trabalho, a cidade em que vivia e principalmente o seu ofício de escritor. E não é só: dentro da história ficcional, a personagem Miguel de Unamuno é o autor do livro. Nota-se também um procedimento, quase que como uma relação espelhada, em que o personagem traz para o autor um drama a ser contado, que é também o grande "*Sentimento Trágico de la vida*" de Unamuno: a morte. E aí personagem e autor-personagem fazem um mergulho na subjetividade humana. Esta fronteira tênue entre ficção e a realidade é que o autor vai explorar dentro da narrativa, utilizando-se da própria narrativa para isso. A seguir, um exemplo:

> Mas antes de llevar a cabo su propósito, como él náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, **con el autor de este relato**. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo. Emprendió, pues, un viaje acá, Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme. […] Empezó hablándome de mis trabajos literarios y más o menos filosóficos, demostrando conocerlos bastante bien, lo que no dejó ¡claro está! de halagarme, y en seguida empezó a contarme de su vida y sus desdichas. (UNAMUNO, 2010, p. 277, grifo nosso).

Esta estratégia narrativa permite criar no leitor o efeito de real, uma ilusão de que o personagem Miguel de Unamuno é de fato o próprio homem histórico Miguel de Unamuno, ou para usar as palavras do próprio autor o "*el hombre de carne y hueso*". Para explorar a construção dessa subjetividade do sujeito moderno transfigurada no personagem Augusto Perez, Unamuno lança mão, constantemente de outra estratégia: o monólogo

interior e o diálogo, que muitas vezes pode ser entendido como monólogó, como quando Augusto conversa com o seu cachorro Orfeo ou também quando o personagem fala com o autor. O monólogo disfarçado de diálogo, pois criatura e criador são a mesma pessoa, o autor também coloca como conteúdo a relação entre a ficção e a realidade desse diálogo. Segue um fragmento dessa discussão:

> —Pues bien; la verdad es, querido Augusto —le dije con la más dulce de mis voces—, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes...
> —¿Cómo que no existo? ——exclamó.
> —No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto.
> [...]
> —¡Bueno, basta!, ¡basta! —exclamé dando un puñetazo en la camilla — ¡cállate!, ¡no quiero oír más impertinencias...! ¡Y de una criatura mía! Y como ya me tienes harto y además no sé ya qué hacer de ti, decido ahora mismo no ya que no te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto! ¡Muy pronto!
> —¿Cómo? —exclamó Augusto sobresaltado—, ¿que me va usted a dejar morir, a hacerme morir, a matarme?
> —¡Sí, voy a hacer que mueras!
> —¡Ah, eso nunca!, ¡nunca!, ¡nunca! —gritó.
> […]
> —Y luego has insinuado la idea de matarme. ¿Matarme?, ¿a mí?, ¿tú? ¡Morir yo a manos de una de mis criaturas! No tolero más. Y para castigar tu osadía y esas doctrinas disolventes, extravagantes, anárquicas, con que te me has venido, resuelvo y fallo que te mueras. En cuanto llegues a tu casa te morirás. ¡Te morirás, te lo digo, te morirás!
> —Pero ¡por Dios!... —exclamó Augusto, ya suplicante y de miedo tembloroso y pálido.
> —No hay Dios que valga. ¡Te morirás!
> —Es que yo quiero vivir, don Miguel, quiero vivir, quiero vivir... (UNAMUNO, 2010, p. 281-283).

Também podemos percebemos que as personagens pirandellianas são criaturas "vivas", que vão ganhando "vida" ao longo das narrativas por meio de histórias muitas vezes trágicas, formando um paralelo do mundo terrível, desmoronado, cheio de misérias que o autor enxergava. Estas personagens são, como ele afirmava, "pequenos espelhos que refletem a vida". Aparecem e se impõem em um ritmo desconcertante. Sobre isso, Campos (1996) diz que já em 1889, no ensaio *L'azione parlata*, o autor defendia a ideia proposta por Goethe e Capuana, para quem a espontaneidade está ligada à liberdade da personagem com relação ao autor. A personagem seria o sujeito da obra. A autora ainda afirma que Pirandello reconhece que é na personagem que estão o germe e o significado da sua obra. Cito:

> Mi toccò la mattina appresso di sostenere un'aspra discussione con uno dei più petulanti, che da circa un anno mi s'era attaccato alle costole per persuadermi a trarre da lui e dalle sue avventure argomento per un romanzo che sarebbe riuscito - a suo credere - un capolavoro.

> [...]- Scusi... permette?
> - Non permetto un corno! - gli gridai. - Mi si levi dai piedi! Ha letto l'avviso?
> […]Me lo tolsi davanti con uno strappo violento; entrai nello studio, sbattendogli la porta in faccia; e, buttandomi sul divano, corsi con gli occhi alle ultime notizie dei giornali, se finalmente la dichiarazione di guerra era avvenuta […]
> Mentre così pensavo, fremendo, m'avvenne di levar gli occhi dal giornale, e che vidi? lui, quel petulante, quell'insoffribile personaggio, ch'era entrato non so come, non so donde, e se ne stava pacificamente seduto su una poltroncina presso una delle finestre che guardano sul mio giardinetto, tutto ridente e squillante, in quei giorni di maggio, di rose gialle, di rose bianche, di rose rosse e di garofani e di geranii. (PIRANDELLO, 1993, p. 446-447).[72].

Considerando este trecho citado e o anterior de Unamuno, podemos perceber o paralelismo na utilização da estratégia narrativa.

Além da semelhança estilística entre as obras, podemos perceber que brotar das "profundidades da história", como afirmava Unamuno, a discussão sobre o que é real e o que é ficcional. Paralelamente a essas obras de arte, Freud também traz à tona essas questões com seus estudos sobre a memória, o inconsciente, o sonho. Na sua tentativa empírica traz à luz a subjetividade humana com o conceito de "realidade psíquica" em que o vivido e o fantasiado passaram a ser algo não estabelecido em uma "*empiria* simples" (CHNAIDERMAN, 2003), pois no inconsciente não há nenhum indício de realidade, não sendo possível distinguir a verdade da ficção. E assim, notamos como esses artistas captaram com profundidade essas questões latentes e as transformaram em matéria-prima da obra de arte, em que revelam esses conteúdos.

Referências

CAMPOS, Claudia Fernanda de. **Persona e Personagem no teatro de Pirandello**. 1996. 113. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 1996.

[72] Na manhã anterior, eu havia entrado em uma áspera discussão com um dos mais petulantes, que havia cerca de um ano grudara em minhas costas para que eu extraísse dele e de sua aventuras assunto para um romance que seria – na sua opinião – uma obra-prima.
Encontrei-o naquela manhã diante da porta do escritório, na ponta dos pés e ajeitando os óculos – já que era baixo e meio cego – a fim de decifrar o aviso.
[...] – Com licença... me permite?
- Permito uma ova! Gritei. – Desapareça da minha frente! Já leu o aviso?
[...] Afastei-o da minha frente com um empurrão violento, entrei no escritório batendo a porta na sua cara; e, jogando-me no sofá, corri os olhos pelas últimas notícias dos jornais, se a declaração da guerra ocorrera [...]
Enquanto eu pensava essas coisas, furioso, ocorreu-me erguer os olhos do jornal e quem vi? Ele, o petulante, o insuportável personagem, que havia entrado não sei de onde, e estava pacificamente sentado numa poltroninha perto de uma das janelas voltadas para o pequeno jardim, que, naqueles dias de maio, estava todo florido de rosas amarelas, brancas, vermelhas, de cravos e gerânios (PIRANDELLO, 2008, p. 360-362).

CHNAIDERMAN, Miriam. Esfarelando tempos não ensimesmados. **Ágora:** Estudos em Teoria Psicanalítica, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, jul-dez, 2003.

MARÍAS, Julián. **Miguel de Unamuno.** Buenos Aires: Austral, 1950.

PIRANDELLO, Luigi. A tragédia de um personagem. In: **40 novelas de Luigi Pirandello.** Seleção e tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Colloquii coi personaggi. In: **Novelle per un anno**: Bereche e la guerra – Una giornata Appendice. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993. p. 446-457, v. 5.

_____.Conversas com personagens. In: **40 novelas de Luigi Pirandello.** Seleção e tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 360-371.

_____. *La tragedia d'un personaggio*. In: **Novelle per un anno**: L'uomo solo – La mosca in silenzio. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993. p. 162-167, v. 2.

_____.Personagens. In: **40 novelas de Luigi Pirandello.** Seleção e tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Personaggi. In: **Italica** - Una novella da recuperare. Roma: LVI, 1979. V. 2, pp. 230-236.

UNAMUNO, Miguel de. **Niebla**. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

_____. Pirandello y yo. In: **Niebla.** Madrid: Cátedra, 2010. p. 82-85.

O AMANUENSE BELMIRO SOB O PRISMA DA MELANCÓLIA

Keynesiana Macêdo Souza
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: Neste trabalho sobre o romance O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos, pretende-se traçar, em linhas gerais, algumas reflexões no tocante tom melancólico que perpassa toda a narrativa desse livro ímpar no panorama literário brasileiro. Trata-se de uma obra atípica dentro da ficção da década de 1930 por ser uma voz dissonante comparada às produções regionais e sociais da época. Sua temática mescla entre o homem e sua relação com a vida; a profissão e a arte; o presente e o passado; o amor e as frustrações. O texto é escrito em forma de diário e deixa transparecer uma linha tênue entre o memorialismo e a semiautobiografia. Nessa perspectiva, este trabalho se insere na vertente de estudos da Literatura brasileira que adota como reflexão crítica a estética da melancolia, algo voltado para uma concepção de melancolia criativa. Como ponto de partida para esta discussão, toma-se o pensamento de Aristóteles (1998), Kristeva (1989), Benjamin (2011) e Lambotte (2000) para articular pontos pertinentes ao tema que se mostram presentes no romance em estudo. Com essa análise, é possível refletir sobre o sujeito inserido no caos da modernidade, procurando relacionar esses dados com os demais aspectos que perfazem os caminhos dessa melancolia.

Palavras-Chave: Cyro dos Anjos, Melancolia, Criação literária.

Considerações Iniciais

Como romancista, Cyro dos Anjos despontou na literatura brasileira com a obra *O amanuense Belmiro*, publicada em 1937, em um momento em que se problematizava a realidade nacional, se discutia sobre temáticas que ressaltavam: a miséria, a fome, a seca, a paisagem, os costumes e, sobretudo, os tipos sociais brasileiros. Apesar de presenciar este período, seu romance não tem como preocupação primordial mostrar e retratar a sociedade por meio desses temas amplamente abordados no panorama da ficção de 30, mas tem a atenção voltada para o mundo interior do narrador-personagem, Belmiro Borba, por meio da escrita de suas memórias, partindo de suas reminiscências. Muito embora o crítico Luís Bueno (2006) ressalte em seu livro, *Uma história do romance de 30*, que "[...] é possível ler *O Amanuense Belmiro* como o livro mais imerso no presente imediato que a década de 30 já produziu." (p. 551).

Candido (2004), em *Brigada Ligeira*, destaca a peculiaridade da narrativa produzida por Cyro ao afirmar que ele é "um homem culto", um escritor "estrategista", isto é, um "artista profundamente consciente das técnicas e dos meios do seu ofício, possuidor de uma visão pessoal das coisas, lentamente cristalizada no decorrer de longos anos de

meditação e estudo" (p. 73). Já em seu livro *O discurso e a cidade*, Candidó (2010) ratifica que o romance do autor é uma obra-prima da nossa literatura, é o diálogo entre o lírico e o analista, e seu narrador-personagem possui uma sensibilidade que o faz oscilar entre o passado e o presente. Já Alfredo Bosi (1987) define *O amanuense Belmiro* como um romance de "educação sentimental". Trata-se de uma obra em que o escritor narra "em primeira pessoa, menos a vida que as suas ressonâncias na alma de homens voltados para si mesmos, refratários à ação, flutuantes entre o desejo e a inércia, entre o projeto veleitário e a melancolia da impotência" (BOSI, 1987, p. 172).

> Sinto inutilmente, em mim, uma vaga nervosa que quer acudir ao apelo que a multidão dirige a cada unidade. Quero rir, chorar, cantar, dançar ou destruir, mas ensaio um gesto, e o braço cai, paralítico. Dir-se-ia que há em mim um processo de resfriamento periférico. Os outros têm pernas e braços para transmitir seus movimentos interiores. Em mim, algo destrói sempre os caminhos, por onde se manifestam as puras e ingênuas emoções do ser, e a agitação que me percorre não encontra meios de evadir-se. Reflui, então, às fontes de onde se irradia e converte-se numa angústia comparável à que nos provém de uma ação frustrada (ANJOS, 2006, p. 30).

A despeito de ser um livro que seguiu, segundo João Luiz Lafetá (2000, p. 31), uma "direção diferente" do que se publicava à época, alguns críticos, ainda na década de 40, já pontuavam como equivocadas as leituras que rotulavam esse romance como sendo de caráter genuinamente intimista, introspectivo.

Porém, neste artigo, nosso foco não é classificar o romance de Cyro dos Anjos quanto ao seu teor social ou tentar fixá-lo dentro de uma estética literária, mas sim fazer uma leitura que propõe refletir sobre o narrador-personagem e seu contexto de vida perpassado pela melancolia de teor criativo presentes nessa narrativa, conforme discorreremos no tópico que se segue.

Belmiro Borba: A Escrita de Si

De acordo com Candido (2010, p. 74), *O amanuense Belmiro* é o livro de um "burocrata lírico", "um homem sentimental e tolhido", envolto por uma parcimônia em suas atitudes, o qual possui "excesso de vida interior" e escreve em seu diário suas histórias, pois "a expressão alivia ao mesmo tempo que excita" (ANJOS, 2006, p. 16). Essa obra apresenta nas entrelinhas aspectos da historicidade brasileira, configurando-se, portanto, em uma narrativa poética multifacetada, a qual traz um narrador-personagem também "múltiplo", que no decorrer do texto se revela e se oculta deixando entrever a figura de um sujeito que vive em constantes oscilações, um ser fragmentado que tenta se

"recompor", se encontrar e se firmar a partir da arte, da construção literária. A literatura passa a ser encarada por seu protagonista, Belmiro, como uma forma de escapismo, de fuga e, sobretudo, de salvação.

O amanuense Belmiro está dividido em 94 capítulos curtos, em que o narrador-personagem registra de maneira subjetiva suas confidências e reflexões, transferindo para o papel alguns fatos, observações e sensações do seu dia a dia.

O enredo desse romance traz passagens do cotidiano de um homem comum, Belmiro Borba, funcionário público que exerce a função de amanuense (geralmente encarregado de copiar textos e/ou ofícios à mão), sonhador, tímido, solteirão, chega aos trinta e oito anos de idade e percebe que não fez nada de relevante e apreciável na vida. Possui grande capacidade de observar e analisar a si mesmo e aos outros, passando pela vida apenas como quem observa, contempla e não como quem vive. Tenta manter a turma de amigos unida, pois é com esse grupo que ele interage, toma chope e discute questões filosóficas: "Pus-me a andar na companhia de literatos e a sofrer imaginárias inquietações. Tive amores infelizes, fiz sonetos" (ANJOS, 2006, p. 22). Mora em Belo Horizonte com suas duas irmãs mais velhas (Emília e Francisquinha), mas cultiva as lembranças de sua infância em Vila Caraíbas, interior de Minas Gerais. Alimenta e idealiza amores não realizáveis, pois nunca revela seus sentimentos, não é um sujeito de ação, de atitude, então prefere refugiar-se nos seus sonhos a enfrentar a realidade.

O gênero diário é a forma preferida dos tímidos e introspectivos. Tal escolha de gênero como forma de relato, deixa evidente não só a quebra da narrativa, mas também a própria desintegração do "eu" do narrador-personagem. Com isso, percebe-se ainda a escrita de si como sintoma da época, pois na narrativa do século XX temos a problematização do "eu" e a fragmentação do enredo como pontos marcantes.

Encontramos, nesses romances do século XX, personagens e narradores errantes, imersos na solidão, e o ato de narrar surge em oposição à morte, como uma luta contra a morte. No caso de Belmiro a escrita aparece como exame de consciência, vida interior que se projeta no diário. A ação é apenas reflexiva e, dessa forma, um tempo anterior, remoto ou imediato, é observado e analisado pelo Belmiro que escreve. Ele é um homem de pensamento, arrastado pelos acontecimentos, mas tem essa capacidade de se olhar, de se analisar. Podemos perceber tais apontamentos no trecho que segue:

> Eis que o amanuense é um esteta: ao passo que há nele um indivíduo sofrendo, um outro há que analisa e estiliza o sofrimento. Talvez fosse preferível ingerir certo vinho

> capcioso e, sem nenhuma análise, entregar os sentidos à doce música da *Bayadera*, que a radiola derrama no ar.
> Mas o homem espia o homem, inexoravelmente (ANJOS, 2006, p. 29).

No decorrer da narrativa percebemos a necessidade que o amanuense tem em transpor para o papel seus sentimentos, suas inquietações e seu desejo de encontrar sentido na vida pelo viés da literatura, por meio da escrita de si. Desse modo, o passado se deixa entrever através de imagens fugidias e, assim, Belmiro põe-se a "[...] procurar as sombras de um mundo que se perdeu na noite do tempo" (ANJOS, 2006, p. 94).

O narrador-personagem escreve um livro porque está grávido de experiência de vida, por perceber que esta é uma forma possível de sublimação, de atingir a transcendência. Nessa atmosfera de criação artística, é o próprio Belmiro quem relata seu estado de gravidez literária:

> Sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos. [...] sou um amanuense complicado, meio cínico, meio lírico, e a vida fecundou-me a seu modo, fazendo-me conceber qualquer coisa que já me está mexendo no ventre e reclama autonomia no espaço (ANJOS, 2006, p. 25).

O crítico Silviano Santiago (2006, p. 15), deixa claro que: "Em aparente alheamento ao que se passa ao redor e no mundo, a escrita de Belmiro – ou seja, a realidade estruturada simbolicamente na folha de papel – representa e elabora sensível, metódica e inconscientemente o drama humano, que não tem solução, e jamais terá". Assim, os conflitos do amanuense também são os conflitos e questionamentos filosóficos que inquietam todos nós seres humanos.

O narrador ressalta ainda a relevância que tem seus escritos ao dizer que "Este caderno, onde alinho episódios, impressões, sentimentos e vagas ideias, tornou-se a minha própria vida, tanto se acha embebido de tudo o que de mim provém e constitui a parte mais íntima de minha substância" (ANJOS, 2006, p. 95).

O Amanuense Belmiro: Sob o Prisma da Melancolia

A guisa de uma conceituação introdutória ao tema, entendemos que a abordagem da melancolia remete a diferentes apontamentos de cunho literário, alegoria iconográfica ou ainda concernente ao relato médico, sendo que cada um desses registros encerram em si mesmo um modelo dinâmico de explicação da doença ou do temperamento (LAMBOTTE, 2000). Ao longo da história, desde a Antiguidade, a melancolia assumiu várias definições:

sob o signo de Saturno sempre esteve relacionada à ideia de sombra, morbidez, tédio sem fim, tristeza, morte, angústia inexplicável, *acedia*, *spleen*... Porém, não ficou presa a esses rótulos e, rompendo as barreiras do tempo, passou a ser encenada a partir de concepções de ordem filosófica, artística e também biológica. De acordo com os estudos de Scliar (2003), os distúrbios mentais, tratados pelos médicos hipocráticos, são provocados por um tipo de temperamento, a saber: a) **Sangue** – sanguíneo: feroz, agitado; b) **Linfa** – fleumático: apático, sem vida; c) **Bile amarela** – colérico: ira e d) **Bile negra** – melancólico: tristeza profunda.

A melancolia é associada ao planeta Saturno que, por sua vez, era superior aos outros por se encontrar em posição mais elevada no firmamento. Conhecido como "demônio das antíteses", influenciava "o aparecimento ora da preguiça e da apatia, ora da inteligência e do êxtase" (TEIXEIRA, 2004, p. 394). Essa grandeza que o tornava extremo foi relacionada à *bile negra* que, oscilando entre graus intensos de calor e frio, provoca reações de desequilíbrio, e ao deus Cronos por seu poder de criar e destruir. Unidos, eles resultam nos excessos sentimentais dos melancólicos, como solidão ou tristeza profunda, aversão aos homens ou à sociedade, e medo. Afastando-se dos padrões "normais" da sociedade, resta-lhes o isolamento do mundo.

Tempos depois a melancolia passa a ser a inspiração, em várias partes do mundo, para letras de canções, peças teatrais e obras de ficção. Com isso, esse tema adquiriu uma "aura artística", indo ao encontro do pensamento aristotélico que entende a melancolia como algo que torna os homens excepcionais por natureza, e não por doença; por isso, está ligada à genialidade e à loucura. Aristóteles eleva e enaltece a condição melancólica que, para ele, é um "instrumento de precisão extrema da sensibilidade".

Os artistas passam, então, a sofrer de melancolia, mas essa se manifesta de forma diferente da que ocorre com as pessoas "comuns". A percepção dos seres melancólicos na arte os torna geniais, um ser "anormal". O gênio tem um temperamento metafórico que propicia as criações filosóficas, poéticas, artísticas. Porém, sofre com a solidão, o isolamento do mundo à sua volta, ou seja, vive em uma espécie de mundo particular, impenetrável. "Esse talento os arrebata e os conduz como um 'barco sem lastro', na expressão de Sócrates" (SCLIAR, 2009, p. 5).

Na narrativa de *O amanuense Belmiro* percebe-se que o sujeito lírico se entrega à reflexão, que é a imagem exemplar da vocação meditativa do melancólico, sendo assim, o homem melancólico é dotado de certas capacidades, tais como: sensibilidade poética e inclinação filosófica. Aqui convém lembrar o questionamento feito por Aristóteles (1998,

p. 7): "Por que todo ser de exceção é melancólico?". No caso do narrador-personagem, Belmiro, o mesmo sofre de uma melancolia transformada em literatura.

> A variação violenta dos quadros, numa noite de carnaval em que fomos abandonados pelos amigos e em que nossa porção de espaço foi invadida por outros seres, leva-nos a um mergulho mais profundo nos nossos abismos. Novas melancolias são despertadas, o homem sofre, e o amanuense põe a alma no papel (ANJOS, 2006, p. 30).

Aliada a esta ideia de criação literária, ou seja, da vida transformada em escritura a partir de um estado melancólico, é que o romance em estudo pode ser analisado sob o aspecto de uma possível *estética da melancolia*, algo voltado para uma concepção de *melancolia criativa*.

De acordo com Lambotte (2000, p. 57), "[...] a melancolia representa a um só tempo a fatalidade do destino para a presa que ela devora e a fonte de inspiração privilegiada para o criador que consegue dominá-la". Aqui, em virtude da brevidade do texto, veremos apenas algumas características do indivíduo melancólico que estão presentes no personagem Belmiro Borba, na escritura do seu diário, ou seja, na tessitura do texto cyriano.

Conforme Freud (2011), em *Luto e melancolia*, esta última corresponde, afetivamente, ao "anseio por alguma coisa perdida". Seria um estado de luto de si mesmo, em presença do narcisismo; um estado de desânimo, de desinteresse pelas coisas do mundo.

> Habituei-me a uma paisagem confinada e a um horizonte quase doméstico. No seu âmbito poucas são as imagens do presente, e muitas as do passado. E se tal vida é melancólica, trata-se de uma sorte de melancolia a que meu espírito se adaptou e que, portanto, não desperta novas reações (ANJOS, 2006, p. 30).

A partir do trecho acima podemos observar esse estado de desânimo e confinamento de Belmiro, sendo que sua "sorte de melancolia" está voltada para o ato imaginativo, para a contemplação, pois "É por excesso de pensamento que o melancólico se desgarra, é por excesso de imaginação que ele não é mais senão ruína interior" (LAMBOTTE, 2000, p. 47).

Já Aristóteles (1998), em *Homem de gênio e a melancolia*, vê a melancolia como um "estado de exceção", responsável por capacidades distintivas, que leva a compreensão de que existiria uma ligação entre a postura melancólica e o pensamento contemplativo necessário para a filosofia. Também nessa linha de pensamento, Benjamin (2011) contribuiu de forma relevante à teoria da melancolia em seu estudo sobre *Origem do*

drama trágico alemão – entre outros pontos, ele destaca a disposição do melancólico para a contemplação.

> Há muito que ando em estado de entrega. Entregar-se a gente às puras e melhores emoções, renunciar aos rumos da inteligência e viver simplesmente pela sensibilidade – descendo de novo, cautelosamente, à margem do caminho, o véu que cobre a face real das coisas e que foi, aqui e ali, descerrado por mão imprudente – parece-me a única estrada possível. Onde houver claridade, converta-se em fraca luz de crepúsculo, para que as coisas se tornem indefinidas e possamos gerar nossos fantasmas. Seria uma fórmula para nos conciliarmos com o mundo (ANJOS, 2006, p. 33).

O estado de contemplação, de entrega e reflexão é uma constante no personagem Belmiro, e, aliada a esses atos, identificamos sua sensibilidade aguçada. Outro detalhe a ser ressaltado é essa preferência que ele tem pela luz do crepúsculo ao invés da claridade, algo que nos remete ao melancólico na sua necessidade de se fechar, de voltar-se para o seu "eu", para as questões interiores, para sua solidão, entendendo que o conciliar-se com o mundo é conciliar-se consigo mesmo.

A inquietude de Belmiro reside também no fato do mesmo não ter aptidão para realizar algo de concreto na vida, por não agir, uma vez que a inércia o domina: "Hoje reajo, amanhã me abandono (pergunto-me se a vida vale tantas renúncias), e afinal me desloco" (ANJOS, 2006, p. 57); e, mesmo tendo consciência dessa não-ação, ele não consegue ser vigoroso, ativo, isso o faz se queixar e se punir, principalmente, por não ter honrado o sobrenome da família Borba: "Onde estão em mim a força, o poder de expansão, a vitalidade, afinal, dos de minha raça? O velho Borba tinha razão, do ponto de vista histórico: como Borba, fali. [...] Neguei as virtudes da estirpe. Sou um fruto chocho do ramo vigoroso dos Borbas, que teve seu brilho rural" (ANJOS, 2006, p. 21). Isso evidencia que "A maturidade e o conhecimento adquiridos pela Melancolia caracterizam uma intuição bem intelectual que pode ser fonte de pensamento, mas não de ação" (LAMBOTTE, 2000, p. 48).

É importante ressaltar também a linha de estudo de Julia Kristeva (1989), em *Sol negro: depressão e melancolia*, na qual acredita que para o melancólico a perda é intolerável e o leva a um "estado limite", sendo que no seu entender só o melancólico nos mostra a face verdadeira e, às vezes insuportável, de nossos valores.

De acordo com a filosofia de Aristóteles (1998), a relação existente entre melancolia e genialidade se constitui por uma mescla entre sensatez e loucura. A conjetura aristotélica comporta a ideia principal do conceito de melancolia criativa, pois ela evidencia o comportamento do melancólico como aqueles indivíduos que se mantêm, ao mesmo

tempo, impulsionados pela atitude criativa ao passo que se direcionam aos abismos mais profundos do ser humano.

> Há dois meses comecei a registrar, no papel, alguns fragmentos de minha vida, e noto agora que apenas o faço em datas especiais. Encontro uma explicação plausível: minha vida tem sido insignificante, e no seu currículo ordinário nem faz, realmente, por onde eu a perceba. [...] vou traçando quase que despercebidamente minha curva no tempo (ANJOS, 2006, p. 29).

Belmiro Borba está inserido dentro desse comportamento melancólico, pois mescla entre uma vida transformada em transbordamento da criatividade – produção literária, e suas questões existenciais: a procura da pertença, a incompletude do ser e sua falta de solidez para com os atos cotidianos, com os amores, enfim, para com a vida.

Considerações Finais

Este estudo teve o objetivo de fazer uma leitura do romance *O amanuense Belmiro*, buscando mostrar que além dessa obra possuir um tom melancólico, trata-se de uma narrativa inebriada pelo lirismo, pela solidão e pela mediocridade da existência. É um livro perpassado pelo contexto caótico da modernidade, ocasionando uma falta de equilíbrio do narrador-personagem que se encontra mergulhado em seu mundo de fantasias, de imaginação ou nas memórias, nas lembranças do passado; pois essa obra traz em seu escopo a preocupação com o elemento homem e seus mistérios.

O personagem Belmiro Borba traz à tona a questão dos desajustes da vida moderna, do sujeito (personagem) perdido, que não acha soluções, que não encontra o caminho, sendo o mesmo mais de reflexão do que de ação, em que o sentido de sua existência passa a residir na própria escrita, sendo o ato de escrever impulsionado por uma melancolia criativa. Diante do exposto, percebemos que a vida desse protagonista só encontra sentido no processo de escritura do seu diário, sendo a literatura sua fuga e seu refúgio, uma vez que "A verdade é severa, às vezes triste, em geral melancólica" (KRISTEVA, 1989).

Referências

ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro.** São Paulo: Globo, 2006.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia:** o problema XXX, I. (Trad. do grego

– Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão.** (Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade.** 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Brigada ligeira.** 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

ETIENNE FILHO, João. Literária. **O Diário.** Belo Horizonte, 28 dez. 1957.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GINZBURG, Jaime. Conceito de melancolia. In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. **A clínica da melancolia e as depressões.** Porto Alegre: APPOA. Nº. 20, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro:** depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAFETÁ, João Luiz. Modernismo: projeto estético e ideológico. In: **1930:** a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

PESSOA, Fernando. **Heróstrato e a Busca da Imortalidade.** (coleção Obras de Fernando Pessoa). Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos:** a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. Resenhas de livro: **Saturno nos trópicos:** a melancolia européia chega ao Brasil. In: Revista Mal-estar e Subjetividade. Fortaleza. Vol. IV. Nº. 1. 2004.



O AMANUENSE BELMIRO: QUESTÕES POLÍTICAS E SOCIAIS DISSOLVIDAS EM UM PSICOLOGISMO INTIMISTA

José Lindomar da Silva
Manoel Freire Rodrigues
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Resumo: Este trabalho, feito com o romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, tem o propósito de mostrar algumas questões políticas e sociais dentro de um enredo extremamente intimista e visto por muitos escritores como, simplesmente, psicológico. A partir de nossas abordagens pudemos perceber, através do diário de Belmiro Borba, uma sociedade marcada por constantes revoluções civis, políticas e militares. Um período em que proletariados, sindicalistas e demais classes desfavorecidas socialmente tomam consciência e vão à luta. O resultado desses conflitos é uma paisagem nada agradável, onde os seres humanos, como vítimas do sistema capitalista e da ilusória modernidade, são animalizados.

Palavras- Chave: Sociedade, Modernismo, Romance moderno.

Considerações Iniciais

A contemporaneidade trouxe consigo uma série de fatores que determinam a vida do ser humano, entre eles, a modernidade. O homem moderno vive em um mundo onde não existe lugar para a passividade, tudo gira em torno do capital e acúmulo de riquezas. Por isso, torna-se cada vez mais comum falar em crise de existência.

Quando se fala em ser moderno, associamos de imediato ao que é novo, a sensações e prazeres diferentes. É bem verdade que existem inúmeras possibilidades de se alcançar tais anseios, contudo, paga-se um preço muito alto. A sociedade não escolhe os sujeitos vencedores ou derrotados nessa luta, mas os próprios sujeitos aniquilam-se ferozmente em busca do poder.

A força motora de todo esse processo social, e consequentemente pessoal, é o capitalismo, que obriga os protagonistas desse espaço a se tornarem o seu próprio dono, mesmo que isso implique consequências devastadoras. Aqui não existe lugar para seres passivos e sem espíritos fortes, o que se busca são indivíduos essencialmente ativos, trabalhadores que se assemelham, muitas vezes, a máquinas. Todas essas questões conflitantes que trazem a sociedade moderna são projetadas na literatura, em especial, no romance.

O romance moderno encontrou um campo fértil para denunciar as transformações que a sociedade apresenta ao longo dos anos. Entre elas: o impacto da globalização sobre o

mundo; o crescimento e desenvolvimento das indústrias; descobertas em várias áreas das ciências; o deslocamento de pessoas do campo para as cidades, conhecido como êxodo rural; propagação dos meios de comunicação em massa, e vários outros fatores que a sociedade moderna se esforça para alcançar e ampliar.

Diante desse turbilhão de inovações que generalizam os impactos sociais, culturais e políticos, os escritores da década de 30, entenda-se 1930, não pouparam tinta e papel para expor, de forma direta e indireta, as injustiças vigentes na época.

Por apresentarem determinados estilos de forma e escrita, algumas obras foram descritas como: prosa social e urbana; romance social nordestino; romance intimista e psicológico (SARMENTO & TUFANO, 2004). Neste trabalho, analisaremos o romance *O Amanuense Belmiro* (2002) de Cyro dos Anjos, obra pertencente à segunda fase do Modernismo, em que se destacou a prosa. São poucos os trabalhos que abordam Cyro dos Anjos como revelador de denúncias de cunho social e político. Dessa forma, mais que desafiador, estudar *O Amanuense Belmiro* sob o cunho social e político, é uma forma de inovar os estudos sobre Cyro dos Anjos e mostrar a heterogeneidade temática do romance, onde os contornos do enredo não significam os limites da interpretação e/ou significação.

Sendo assim, o presente trabalho discorrerá acerca de algumas teorias sobre o contexto histórico da década de 1930, bem como algumas considerações sobre Cyro dos Anjos; a modernidade e seus impactos na sociedade; o Modernismo e o romance moderno. Em seguida será feita uma análise do *Amanuense Belmiro*, com enfoque, principalmente, nas questões políticas e sociais presentes na obra.

Contexto Histórico da Década de 30

No curso da história, a década de 30 foi fortemente marcada por grandes conflitos políticos, econômicos e culturais na sociedade. Para se ter uma noção dos ânimos desse período, basta dizer que o Brasil recebia o início de um governo ditatorial. Por isso, e não poderia ser diferente, vários movimentos foram organizados pela oposição com o intuito de descentralizar o poder vigente.

Para Cotrim (2005), entre os movimentos mais marcantes dessa época, destacam-se: a Revolução Constitucionalista, com a formação de partidos de direita (Integralistas, que combatiam o comunismo, pregavam o nacionalismo extremado, a existência de um Estado poderoso e a entrega do poder a um único chefe integralista, etc.) e de esquerda

(Aliancistas, formado por grupos de várias tendências, como os socialistas, os anarquistas e os comunistas) e a Intentona Comunista.

Todo esse processo turbulento que vivenciou a década de 30 influenciou de forma direta os campos da educação, da economia e da cultura, pois o Estado detinha o poder e cada vez mais se mostrava centralizador. Surgiram indústrias, novas tecnologias, maquinário para acelerar o trabalho, entre outras "melhorias" modernas totalmente controladas para benefício de uma pequena elite. A falta de liberdade fez eclodir grandes conflitos que resultaram em prisões e até mortes. A exclusão de algumas classes sociais era evidente, e a marginalização a que essas pessoas foram submetidas gerou polêmicas e inconformismos intermináveis.

O resultado disso tudo, nas letras e artes, foi uma rica produção literária que, além de mostrar o comportamento humano nesse espaço, denuncia uma sociedade selvagem, tragando presas indefesas, vítimas de injustiças e do próprio capitalismo. Essas questões que consagraram a prosa de 1930 tinham como representante, entre outros, Cyro dos Anjos.

Fortuna Crítica Sobre Cyro Dos Anjos

Cyro dos Anjos, o mineiro de Montes Claros, nasceu em 5 de outubro de 1906 e faleceu em 4 de agosto de 1994, no Rio de Janeiro. Começou desde cedo a interessar-se pela escrita, fazendo manuscritos para jornaizinhos da época. Ele se manteve durante certo tempo nesta profissão ao se mudar para a capital mineira. Cyro dos Anjos teve grande atuação em várias áreas sociais, pois, além de dedicar-se ao jornalismo, bacharelou-se em direito, foi presidente do Conselho Administrativo do Estado de Minas e subchefe do Gabinete da Presidência da República durante o governo Kubitschek. Participou da fundação da Faculdade de Minas Gerais e da Universidade de Brasília, lecionou a disciplina Estudos Brasileiros na Universidade do México em Lisboa e, elém de pertencer à Academia Mineira de Letras, foi eleito em 1969 para a Academia Brasileira de Letras, sucedendo a Manoel Bandeira (MILANESI, 1997).

Segundo Milanesi (*Idem*), as leituras que mais despertaram o interesse de Cyro dos Anjos eram sobre José de Alencar, Machado de Assis, Eça de Queiroz, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco. Talvez por esse motivo, a crítica literária atual insiste em apontar semelhanças entre seus romances e os de seus inspiradores, principalmente, Machado de Assis. Contudo, Mourão (2010, p. 2) aponta algumas particularidades sobre

Cyro dos Anjos que consagrou a especificidade do seu caráter literário, tais como: "o humor sarcástico que em particular se desenrustia, a malícia na contemplação de espetáculos pouco meritórios da conduta humana, a agudeza de observação e de análise". Outros escritores, a exemplo do próprio Machado de Assis, apresentam algumas dessas características, mas a forma que o faz Cyro dos Anjos é inigualável.

Além das características citadas anteriormente, podemos acrescentar a linguagem precisa e métrica, no sentido de ajustar-se ao enredo e aos personagens. Traveste minuciosamente um julgamento psicológico que se torna, ao mesmo tempo, sociológico. Todas essas questões podem ser observadas em destaque em sua obra *O Amanuense Belmiro,* romance moderno da década de 30.

A Modernidade e Seus Impactos na Sociedade

A modernidade é um tema bastante discutido atualmente. Mas o que é a modernidade? O que é ser moderno? Essas perguntas não possuem uma resposta tão óbvia. Primeiro porque a modernidade é muito fluída, o que é moderno hoje já não o é amanhã. Da mesma forma, o que antes era retrógrado pode voltar a ser moderno. A humanidade paira sobre esse paradoxo, e não se sabe se estamos indo ou vindo. Ser moderno, nesse caso, é perder-se em si mesmo, é tornar-se indefinível, e mais, acompanhar a modernidade pode significar perder a própria identidade.

A máquina motora que faz todos esses conflitos fluírem de forma inexorável é o capitalismo. A base desse sistema é a busca pelo poder, que cega às pessoas a tal ponto de não haver consequências para alcançar determinados objetivos. Todo esse processo gera, consequentemente, uma produção desenfreada de mercadorias, bens e serviços. A esse respeito, Lafetá (2004) diz que se perde toda a sensibilidade das coisas, quando a quantidade impera sobre a qualidade. Todos os valores da sociedade se transformam em valor de troca, uma relação destruidora entre o possuidor e o possuído.

A instabilidade que a modernidade traz consigo faz, muitas vezes, o passado ser mais interessante que o presente. O homem moderno não se encontra no passado e nem aceita a realidade do presente, "e então continua tentando, incapaz de aceitar o fato de que o homem moderno 'jamais se mostrará bem trajado', porque nenhum papel social nos tempos modernos é para ele um figurino perfeito" (BERMAN, 1986, p. 22).

O Modernismo e o Romance Moderno

A segunda fase do Modernismo (1930-1945) caracteriza-se por um amadurecimento em relação à fase anterior (Pré-Modernismo). É dividida em prosa e poesia. A prosa revela uma vasta produção, na abordagem de temas psicológicos, social urbano e nordestino. Alguns dos autores que se destacaram foram Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz e Cyro dos Anjos.

Candido (2000, p. 19) diz que "[...] o nosso Modernismo importa, essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos à tona da consciência literária". Para este autor, o Modernismo foi uma profunda renovação literária porque não está justaposto à comunidade, mas formado a partir dela, participando de sua dinâmica com uma ampla visão.

Em consequência, o romance moderno vem abarcar esses aspectos, e, somente ele poderia dar conta, pois consoante Lukács (1999, p. 96) "[...] somente o romance do período capitalista pode fornecer um quadro da sociedade na totalidade viva de suas contradições motoras". Para este autor, o romance moderno nasceu da luta entre a burguesia e o feudalismo. É justamente essa realidade que o distancia das formas épicas da antiguidade. Bakhtin (1998, p. 426) diz que: "o romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do processo de representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida".

Todas essas características do romance moderno, do Modernismo e da modernidade, acreditamos, estão presentes em *O Amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos. Nas palavras de Lukács (1999, p. 117) "a literatura deve cumprir a tarefa de mostrar o homem novo em sua realidade concreta, individual e social ao mesmo tempo".

Um Diário de Representação Universal

Impossível fazer um estudo dessa obra sem mencionar o seu caráter intimista e psicológico, até mesmo pelo fato de ser escrita em forma de diário e narrada em primeira pessoa, por um personagem protagonista. Mas, isso não significa dizer que devemos nos prender a este princípio, e deixar de evidenciar as demais questões (universais) políticas e sociais que a obra apresenta.

O "fogo" da década de 30: uma sociedade movida por ideologias, conflitos e opressões na voz de um narrador personagem.

Em seu minucioso diário, Belmiro Borba nos apresenta, inicialmente, todo o jogo político de apadrinhamento que aflorava naquela sociedade. Esse era o começo das relações que desencadeariam, mais tarde, um ambiente nada amigável e/ou substancialmente desejado.

"Voltou com uma grande dor no coração, para gravame de sua insuficiência mitral, e mais tarde um deputado me introduziu na burocracia" (ANJOS, 2002, p. 28). Nesta passagem Belmiro relata o desgosto de seu pai, ao visitá-lo, e vê que, ao invés de se tornar agrônomo ou agrimensor, como ele queria, Belmiro segue o caminho das Letras e, o que é pior, um burocrata, repetia várias vezes o velho Borba.

Um fato interessante a ser observado, é que o cargo público exercido por Belmiro foi dado por um deputado. Esse tipo de relação, bem presente na sociedade moderna, representa interesses e ideologias, na maioria das vezes, de ambas as partes. É o que chamamos de politicagem, quer dizer, enquanto pessoas estudam, batalham e se qualificam para a vida social, outros sujeitos, em alguns casos, sem qualificação, ocupam cargos apadrinhados.

Percebemos, ainda, a participação política em outros momentos no romance. "Era, pois, este o objetivo de Jandira, ao chamar-me. Prometi-lhe arranjar a devolução das coisas por intermédio do Senador Furquim, via Glicério. Sempre é bom conhecer um senador" (ANJOS, 2002, p.123). Após Redelvim ser detido pela polícia, Jandira procura Belmiro com o intuito de recuperar os seus pertences e, se possível, libertá-lo. Para intermediar esta ação, Belmiro recorre ao Senador Furquim e acrescenta as vantagens de se conhecer um senador. Mais tarde, este mesmo político concede um emprego a Glicério, que se formou em direito. "Pouco antes de sairmos, o jovem bacharel voltou à minha mesa para dizer que, um dia destes, abandonará a Seção. O Senador Furquim lhe obteve uma comissão no gabinete do Advogado Geral do Estado" (ANJOS, 2002, p. 208). Mais uma vez percebe-se a questão do apadrinhamento de cargo público, prova de injustiças a que parte da sociedade estava, e ainda está, "obrigada" a presenciar.

Além dessas questões estritamente ideológicas, a primeira metade do século XX foi marcada por inúmeros conflitos. "Na revolução de 1932, no setor do Túnel, o primeiro-sargento passou a sargento-ajudante e, logo depois, a segundo-tenente, por atos de bravura" (ANJOS, 2002, p. 176). Belmiro, aqui, faz referência à Revolução Constitucionalista, que surgiu com o propósito de alterar e implantar novas leis na organização constitucional do país. O sargento que Belmiro nos apresenta é exaltado por atos de bravura, isso porque a revolução foi vencida pelo governo e a nova constituição, de

acordo com Cotrim (2005), só foi implantada em 1934. Belmiro não participa dessa agitação, mas ele nos apresenta outro movimento comunista configurado no personagem Redelvim.

> Redelvim ficou irritado com o meu tom e interrompeu-me dizendo que falava a sério. Tratava-se de uma revolução proletária. E que, além do mais, Silviano era um reacionário imbecil. E que a polícia, por ocasião do fechamento da sede do Partido, apreendera documentos, recolhera a relação de todos os seus membros em cujo número ele, Redelvim, estava incluído (ANJOS, 2002, p.74).

Entre os conflitos da década de 30, vemos representado nesta citação a Intentona Comunista, movimento que, segundo Cotrim (2005) foi organizado pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), com o objetivo de combater as forças opressoras do governo. Esse movimento sinaliza a atitude consciente do proletário e a reação agressiva das autoridades, quando a polícia invade casas, apreende documentos, prende operários, sindicalistas, militares e intelectuais, acusados de organizarem atividades subversivas contra o governo.

Bem se vê que a atmosfera nessa época não era convidativa. "A atmosfera foi opressiva, nos meses que antecederam o golpe extremista. Redelvim os viveu agitadamente, na expectativa de qualquer coisa extraordinária [...]" (ANJOS, p. 183). Como já foi mencionado, Belmiro não participa das revoltas que se realizavam, mas ele, mais uma vez, através de Redelvim, denuncia o sistema opressor que sufocava a sociedade.

Uma Fauna Humana

Diante de todos os conflitos que a década de 30 estava vivenciando, a sociedade moderna mais parecia uma selva, onde os animais, selvagens, brigavam por uma presa. Essa realidade não oferecia um panorama muito atraente, até mesmo porque tudo estava sendo devastado em nome do poder e da resistência à igualdade. "Do alpendre da casa, na velha cadeira austríaca, fiquei a olhar os transeuntes. A Rua Erê não é atrativa, neste particular, com sua reduzida fauna humana. Talvez seja isso o que sempre me leva a passear o pensamento por outras ruas e por outros tempos" (ANJOS, 2002 p. 26). O próprio Belmiro, ao observar os transeuntes da Rua Erê, considera aquele espaço nada atrativo e chega a descrever as pessoas como uma "reduzida fauna humana". Quando ele animaliza os transeuntes, expõe o seu pessimismo sobre a sociedade. Isso é típico da sociedade moderna. A visão da modernidade configurada no personagem Belmiro Borba, é simplesmente extraordinária. Podemos perceber, nitidamente, na citação abaixo:

> Como esta vida vai correndo, vai correndo... Um dia sentiremos uma sacudidela, tal como no poema:
> *Stop*.
> *A vida parou*
> *ou foi o automóvel?* (ANJOS, 2002, p. 28-29).

Nesta passagem do romance, onde Cyro dos Anjos, através do protagonista, cita um poema de Carlos Drummond de Andrade, Belmiro nos faz refletir sobre o processo que envolve a sociedade e seus sujeitos, em uma busca incessante pela modernidade e, mais ainda, no esforço para acompanhá-la, bem como a animalização a que nos impõe o sistema capitalista, fazendo-nos esquecermos de quem somos. Por este viés, quando nos dermos conta, se dermos, não saberemos e/ou não perceberemos quem vai parar primeiro, a vida ou um automóvel, pois estaremos demasiadamente ocupados para perceber.

Em consequência da modernidade que surge de forma desigual e para uma pequena elite, acreditamos que Cyro dos Anjos, por meio do personagem Belmiro Borba, representa essa desigualdade no trecho seguinte: "Que pensaria ele naquela situação? O mundo, através de uma lata de lixo, não deve oferecer paisagens atraentes, ou aromas amáveis... E cá o ponho nesta página. Qualquer coisa me liga a esse cachorro magro e abandonado que encontrei na Rua dos Pampas" (ANJOS, p. 211). Nesta passagem, Belmiro descreve um Cachorro fuçando em uma lata de lixo. Essa é a visão de Belmiro sobre a sociedade moderna, um espaço maquiado, capaz oferecer infinitas possibilidades. Mas esse mundo "[...] é ainda demoníaco e aterrorizador, a girar desenfreado e fora de controle, a ameaçar e a destruir, cegamente, à medida que se move" (BERMAN, 1986, p. 99). O mundo como uma lata de lixo e o ser humano como o cachorro que busca nesse ambiente a sua sobrevivência, é assim que Belmiro define a sociedade moderna. O caráter de animalização de seus membros se define quando ele se compara ao animal, magro e abandonado. Essa é, na verdade, a posição daqueles que ficam a margem do sistema capitalista, e por isso, excluídos de suas relações, pois não têm preço e nem valor de mercado.

Considerações Finais

A globalização trouxe consigo uma série de avanços que, segundo os otimistas da modernidade e o próprio senso comum, diminuíram as distâncias. Foram mudanças de ordem política, econômicas, culturais e sociais. Surgiram avanços nas ciências, inovações tecnológicas, agrícolas e industriais, crescimento urbano, entre outros fatores que fizeram do antigo sistema social, a sociedade moderna. Mesmo assim, os estudos atuais sobre este

assunto mostram características não muito favoráveis, pois toda essa modernidade é também reveladora de facetas obscuras na sociedade.

Diante de tudo isso, a literatura teve um papel importante como representante das ações que envolviam essas questões e seus sujeitos, denunciando a opressão das classes menos favorecidas, bem como a posição ofensiva do sistema opressor. E, na realidade, o campo literário dispunha de uma farta quantidade de temas. Percebemos essas questões em *O Amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos, onde esses conflitos políticos, econômicos e sociais ganham corpo. Este autor nos apresenta, por intermédio do diário íntimo de Belmiro Borba, uma sociedade movida por inúmeras revoluções e conflitos do proletariado e dos comunistas contra o governo. Vemos também uma sociedade que, apesar de moderna, não oferece igualdade para todos os indivíduos e, dessa forma, muitos ficam à margem de seus benefícios.

Referências

ANJOS, C. **O amanuense Belmiro**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002.

BAKHTIN, M. **Questões de estética e de literatura**: a teoria do romance. 4ª ed. São Paulo: Hucitec; Editora da UNESP, 1998.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. (trad) MOISÉS, C. F; IORIATTI, A. M. I. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

COTRIM, G. **História Global, Brasil Geral**. 8ª ed. São Paulo: Saraiva, 2005.

LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite e outros ensaios**. (org) PRADO, A. A. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

LUKÁCS, G. O Romance como Epopéia Burguesa. In: Revista Ad Hominem 1, Tomo II, **Música e Literatura**. São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

MILANESI, V. M. P. **Cyro dos Anjos: Memória e história**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

MOURÃO, R. **Cyro dos Anjos e o amanuense Belmiro**. Estudos Avançados: vol. 24, n 69. 2010.

SARMENTO, L. L; TUFANO, D. **Português: Literatura, gramática, produção de textos**. São Paulo: Moderna, 2004.



O ASSASSINATO DO MENDONÇA: UMA ANÁLISE ÉTICO-ESTÉTICA DESTA PASSAGEM, TAL COMO RELATADA NO ROMANCE *SÃO BERNARDO*, DE GRACILIANO RAMOS

Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz
Universidade Federal de Sergipe

Resumo: Ambicionamos justificar o conteúdo levado a efeito como uma análise interpretativa do romance São Bernardo, de Graciliano Ramos. Postulação esta, que resulta de uma recepção estética da obra, ressaltando-se que o uso do termo estética remete a sua origem *aesthesis* – ou seja, o efeito que a arte produz no receptor, o modo como ela o afeta. Portanto, ao enfocarmos as questões crítico-teóricas relativas ao romance, a saber, o modo discursivo através do qual os acontecimentos são narrados, e, a partir desta análise, o ponto de vista ideológico assumido pelo narrador-protagonista como projeção da visão de mundo do autor, devemos apontar para a corrente dos estudos da Estética da Recepção como base epistemológica norteadora do nosso trabalho. Neste sentido, realizaremos um recorte no romance, objetivando nossa análise em quatro capítulos que serão referidos ao longo do trabalho.

Palavras-Chave: Crítica, Recepção, Narrador.

O PLANO 1: "Dias antes, Paulo Honório havia feito uma visita ao Mendonça. Fora recebido com indiferença, se não com desprezo pelas filhas daquele: "*as moças acanharam-se*." (RAMOS, 2012, p. 36). Nota-se o preconceito da distância hierárquica, característica da relação histórica entre proprietários de terra e servos empregados, com o qual a família do Mendonça concede-o tratamento. Malgrado o fato de Paulo Honório ter se tornado um rico proprietário, ainda mantinha o estigma da origem humilde e da condição de ex-serviçal.

Durante a visita, Paulo trava com o Mendonça um diálogo farsesco. Uma conversa hipócrita, na qual as duas partes tentam, num jogo de cena, falsear suas verdadeiras intenções. Intenções desmascaradas pelas expressões corporais – gestuais e faciais -, e, sobretudo, pela inquirição recíproca do olhar. Enquanto o linguajar artificiava, o corpo revelava. Paulo Honório deixa os Mendonça ciente da resposta que procurava na intenção da visita. Dias depois, voltando das eleições, o "reimoso" Mendonça é atingido por três balaços de espingarda. Tomba no chão qual fruta madura. O cavalo corre a avisar os familiares. Comentado a respeito da emboscada, Paulo replicou: "O Mendonça tinha muitos inimigos" (RAMOS, 2012, p. 36).

O PLANO 2: Observamos que o assassinato é descrito num curto parágrafo de poucas linhas, onde se lê: "No outro dia, sábado, matei o carneiro para os eleitores.

Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costéla mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso. No lugar há hoje uma cruz com um braço de menos" (RAMOS, 2012, p. 40). Salientando este parágrafo como exemplar da forma escritural de Graciliano Ramos, parece-nos que a secura de detalhes com a qual conta o fato ocorrido pode assumir dois pontos de vista interpretativos em concomitância.

O primeiro é da ordem de uma técnica operativa da narrativa visando a um determinado efeito de leitura. Na passagem acima o leitor é tomado por uma espécie de surpresa já esperada. Quer dizer, o leitor sabe por conta das circunstâncias anteriores que o fato seria esperado, só não espera tomar-lhe conhecimento da maneira crua com a qual é descrito. A elaboração do crime poderia ter sido apresentada ao leitor de modo prolixo, sua forma e lugar, assim como a atmosfera da situação, pois, afinal de contas, trata-se de um momento importante do livro, clímax da narrativa: o grave ato de um assassinato. No entanto, lemos o noticiar da morte numa só frase cuja ação é centrada apenas em dois verbos: "Mendonça recebeu um tiro..., bateu as botas ali mesmo". Neste sentido, a apreensão pelo leitor do sentimento evocado no texto não se daria tanto pela nitidez da transposição imaginativa, senão pela contundência da construção frasal, centrada esta no ganho significativo oriundo da força semântica das palavras escolhidas.

O segundo ponto de vista, mais ancho, perspectivaria a visão e o sentimento de mundo do próprio autor, os quais, num mesmo ímpeto, inspirariam o "modus escritural" e seriam expressos por ele. Tento referir-me a um apropriado cinismo contido na descrição da morte do Mendonça, e que só adquire tal caráter pela invulgar crueza estilística. O resultado do árduo ofício de se limar os termos resultará na formação de um conjunto elíptico de imagens por parte do leitor, não permitindo uma visualização clara da cena.

Nesta espécie de cinismo calado, ao mesmo tempo expresso e camuflado pelo texto, apreende-se um misto de desprezo e desesperança pelos aspectos irremediavelmente miseráveis da vida. Como se um natural sentido de ordem e harmonia esperançosa fosse permanentemente dilacerado, originando uma postura irônica diante da finitude da existência.[73] Tal postura é testemunhada pela negrura da frase que fecha o parágrafo citado: "No lugar há hoje uma cruz com um braço de menos". Este espírito cínico não manifestaria, contudo, uma indiferença em relação ao fato, e sim uma índole crítica. Num

[73] O cinismo vem como um sentimento que toma conta do ser e que irá pautar uma visão de mundo de um conseqüente modo de agir. A ironia seria o mecanismo operatório desta visão de mundo atuando nas ordens de suas representações simbólicas.

criticismo às avessas, assentando-se naquele modo irônico de aceitação do irremediável que traria, subjacente a ele, o seu contrário, ou seja, a não aceitação do fato.

Nota-se, assim, uma diferença em relação aquela crítica oriunda de um espírito otimista que, espantando-se com o que vê, expressa um idealismo convictamente sério. Por outro lado, não há na ironia o esvaziamento do idealismo, mas um deslocamento dele, o qual, imbuído de uma sensibilidade, talvez mais aguçada, talvez mais envelhecida, extravasa-se na necessidade visceral do projeto estético percorrido pelo artista-escritor.

Os defensores da total autonomia do narrador – neste caso o personagem-narrador –, alegariam que o possível sentido de desprezo contido no anúncio da morte do Mendonça – ao qual mesmo a dignidade de um descanso eterno sob os auspícios da cruz cristã foi negado, "uma cruz com um braço de menos" –, manteria a necessidade de independência ficcional em relação a dimensão autoral. Nossa perspectiva é de outra ordem. Centrar-se-ia no intuito do autor de, aproveitando-se da identidade ficcional do personagem, utilizá-la vicariamente, como um "testa de ferro". Essa visão se localizaria no interior mesmo da discussão de como a transposição da identidade autoral para o universo fictício estabelece-se. Ressalvando-se que ela não se dá uniformemente no transcorrer da narrativa, atentamos para a dinâmica de identificação e distanciamento intrínseca ao processo criativo que remeteria sempre para uma intencionalidade autoral.

No gênero romance pode-se discernir com mais clareza o procedimento, digamos, dialético, do autor quando da "realização" do personagem-chave (herói ou anti-herói). Averiguamo-lo no constante embate entre criador e criatura, transitando entre a simpatia e a antipatia, entre o bem e o mal-querer. Vemos, assim, na passagem ressaltada que a ironia imprimida a voz do personagem-narrador corresponderia à visão de mundo do autor, numa concordância entre a voz de um e a cosmovisão do outro. Já numa outra passagem, quando Paulo Honório revela seu grande desprezo pelos caboclos que o servem ao questionar o porquê da necessidade de alfabetizá-los – demonstrando seu descaso pela educação letrada – constatamos a óbvia discordância em relação à postura do cidadão Graciliano Ramos. Neste último caso, podemos até atentar para uma lógica propositada na posição independente do personagem-narrador, colocando-se como condição para sua afirmação identitária enquanto estruturação coerente de sua personalidade. O ensejo do autor, portanto, seria o de, num movimento propositado, ocupar um lugar diferente de si mesmo, na medida em que constrói uma *personae* imaginária.

Devemos acrescentar que este *constructo* envolveria agora não uma intencionalidade afetiva da consciência descobrindo-se numa projeção representacional. Antes, fundar-se-ia

num projeto estritamente racional do autor, propondo uma crítica a um mundo que a ele se apresenta em revelia. A este mundo divergente de seu "topos ideal" o escritor deve submeter-se, na tentativa de, então, compreendê-lo. Dada a força inequívoca de seu realismo, ao escritor se faz mister transportar-se para um lugar alheio as suas convicções, a fim de descobrir a coerência irrevogavelmente fáctica dos elementos que a compõem. É o que ocorre no maestral e contundente enfoque formal dado por Graciliano Ramos aos aspectos sócio-políticos em choque com seu substrato ideológico. E, frisamos, uma ideologia calcada num profundo humanismo, fruto de um temperamento extremamente sensível às condições e ao destino dos "viventes", como gostava de dizer, (termo que em seu significado englobaria tanto o humano como os animais).

Outrossim, no tocante ao assassinato do Mendonça, a prática homicida é justificada por Graciliano em sua inserção no espectro ético-cutural que encapsula o homem nordestino. O crime de morte, seja por vingança, por honra ou por conflitos de propriedade, é, deste modo, contemporizado, e o acusado absolvido de sua culpa. Este argumento pode ser atestado em suas *Memórias do Cárcere* quando ele escreve: "Na minha terra uma vida representa escasso valor... Eliminar um cristão significa afastar um concorrente aos produtos minguados, em duros casos serve para restabelecer o equilíbrio necessário... O delito máximo é o que lesa a propriedade." (RAMOS, 1996, p. 109).

Quer dizer, a partir de uma tese evolucionista fincada num culturalismo geográfico, o roubo é categorizado como crime, e o homicídio não. Um determinismo regional que assume ares de universal enquanto possibilidade de interpretação do mundo a partir de uma localidade[74]. A resignação diante dos desígnios impostos por esta terra nativa, através dos determinismos sócio-históricos da cultura sertaneja nordestina, estender-se-á, por sua vez, a uma ótica da própria essencialidade do humano. Hipótese que explicaria a aceitação cínica pela qual o autor enfrenta a facticidade do destino, culminando este na absurda banalidade do desaparecimento do "ser indivíduo", representado exemplarmente pela cova esquecida e desprezada do Mendonça.

Deste modo, a morte do personagem, em decorrência do tratamento textual, é alçada à questão propriamente filosófica, inserida no campo das ditas preocupações "existencialistas" do autor.

[74] Curiosamente, note-se como o autor inicia o trecho citado: "La na minha terra...". Neste e em outros tantos trechos da *Memória do Cárcere*, ele usará este modo indicativo de um lugar – origem, como ponto de partida analítico da circunstância em que está situado.

Já no capítulo 08 de *São Bernardo,* a segura distância tomada pelo autor em relação ao protagonista do romance, na medida em que conclui a sedimentação do caráter deste pelo esclarecimento de suas pretensões e seus fins.

Descrevendo a tragédia ascensional de Paulo Honório, o autor realiza-o como pura figura maquiavélica: *Na intenção de possuir as terras de São Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las*. (Ramos, 2012, p.48) Como um "dragão teleológico" ele irá seguir sempre em frente, ateando fogo em quaisquer empecilho que lhe interponha o caminho. Sabedor confiante do rumo a tomar, este tinha um único fim: a transformação da primitiva e ultrapassada propriedade de São Bernardo num modelo empresarial de fazenda, norteada pela mais moderna lógica desenvolvimentista.

Num prazo de 05 anos São Bernardo torna-se uma fazenda-modelo, encarnando perfeitamente os ditames do progresso tecnológico. Em suas terras cultiva-se o algodão e a mamona; introduz-se a pomicultura e a acquicultura; cria-se o gado limosino e galinhas orpington; e, através de operações de crédito, adquire maquinários para o enriquecimento da produção – descaroçadores, uma prensa, um dínamo –; constrói-se benfeitorias como uma serraria, um banheiro carrapaticida, um estábulo; e, por fim, abre-se uma estrada de rodagem para o transporte eficaz da produção.

Porém, não foi sem percalços que Paulo Honório construiu a "concretude' de seu sonho. Pois, tal como sua vida pregressa, os objetivos foram sendo alcançados na base de uma valentia cega. Levou um tiro de emboscada, ferindo-se no ombro; cicatrizes de uma luta que ao vencedor cabem os despojos do vencido. Todavia, estava no perfeito cálculo de uma vontade empreendedora o seu sucesso. Respaldado, é claro, pelo clientelismo dos "amigos-urubus" que, admirados pela envergadura da empresa, estavam sempre a postos, "de olho nos restos da botija".

Uma ética do trabalho guiara Paulo Honório. No entanto, além do lucro, do acúmulo de capital, e do consequente poder ligado a ele, o sentido da energia despendida no trabalho estava na concretização de um projeto-miragem antigo, que o acompanhara desde muito cedo, quando ainda ajudava a velha Margarida na venda de seus tachos de rapadura. Tinha vocação para tanto – e o que é o mundo se não o espaço onde realizamos nossas vocações. Porém, não devemos ver nesta ética, uma moral cristã legitimadora do espírito capitalista[75]. O motor que o impulsiona parece não funcionar apenas com o combustível do

[75] No sentido da ética protestante preconizada na clássica obra de Max Weber: *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.*

acúmulo de dinheiro – a ambição da fortuna –, mas com o ideal da concepção de uma São Bernardo plenamente produtiva.

A fazenda atingira tal nível de organização que se tornara exemplar, recebendo a visita do governador do Estado. Após a apresentação da fazenda um lauto almoço foi oferecido. Contudo, parecendo não estar totalmente satisfeito, a autoridade republicana lança uma comprometedora pergunta: – Mas o Sr., seu Paulo Honório, não possui uma escola em São Bernardo? O que pensar da educação de seus moradores? O proprietário, atônito diante da inesperada inquirição, responde com seu faro de oportunismo politiqueiro: – Vossa excelência "quando vier aqui outra vez, encontrará essa gente aprendendo cartilha." (RAMOS, 2012, p. 51). A despedida do governador celebrizou-se pela inauguração da estrada de rodagem. Logo após a partida, com a poeira ainda a assentar, Paulo notou-se agitado, reclamando consigo: – Que serventia tem dar escola para essa gente? Porém, passado o irritadiço, vislumbrou as vantagens que o investimento na construção de uma escola poderia trazer. Contrapesou-as com os gastos e concluiu que no fim sairia como um bom negócio. Aproveitou a oportunidade para aliviar a consciência: chamou o Padilha a um canto oferecendo-lhe o cargo de professor a 30 mil rés por mês. E assim como *a escola seria um capital, (...), os alicerces da igreja eram também capital*.

Na assertiva oriunda da voz do personagem-narrador, ecoa, subjacente, a crítica social do chefe de instrução pública de Alagoas, Graciliano Ramos, recolhido a correção penal por sua atuação "revolucionária" quando do exercício do cargo.

Mostra-se, assim, em sentido inverso à perspectiva anterior, a diferença entre sujeito-autor e sujeito-narrador, reforçada pela tragédia familiar descrita na página 47 do livro: "Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe no peito, e foi a conta. Deixou viúva e órfão miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se*."*(Ramos, 2012, p.47) Observamos como o ritmo seco das orações verbais sugam o sentimento de horror diante do que, sem exageros, caracterizar-se-ia como um extermínio familiar. Se, na passagem da cruz aleijada a ironia identificava o personagem ao autor, nesta, a causticidade crítica da fala de Paulo Honório dissocia-se do horizonte ideológico do criador. Ocorre, assim, uma espécie de paralelismo oposicional entre a voz de um e a consciência do outro, o qual encerraria a premeditada distância entre o visível da oralidade de Paulo Honório, e o recôndito intencional da escritura de Graciliano Ramos. Esta inferência é asseverada pela absurda inversão de bom senso existente na crítica preconceituosa da fala de Paulo Honório. Para ele, as próprias vítimas são culpadas pela condenação de seus destinos,

transformando-se em algozes de si mesmas. O que explicaria satisfatoriamente a trágica miséria daquela gente.

Esclarece-se assim a intenção autoral suplementar ao texto: a de expor o modo perverso pelo qual os senhorios proprietários e, em conseqüência todo o círculo de poder ligado ao capital, justifica-se ideologicamente. A saber, pela lógica falaciosa inerente ao poder institucional que atribui à natureza fraca do indivíduo a culpa de sua miserabilidade.

Neste contexto encontramos o homem de esquerda, Graciliano Ramos, inserido na corrente de idéias de cunho Marxista-Leninista[76], cujo projeto idealista de um mundo mais justo realiza-se em perfeita concomitância com a respectiva gênese de seu projeto estético.

Acomodado o falatório acerca do ocorrido, Paulo Honório decide proteger as filhas do Mendonça. Compadecido da situação *das pobres*, manda limpar o algodão da fazenda do Mendonça, a *Bom Sucesso*. Afinal, o desaparecimento dele rendeu para São Bernardo *alguns braços a mais de Massapê*. Contribuiu para tanto o orgulho patriarcal de uma padrinhagem pela qual o chefão protege a viúva e os órfãos desamparados que, em troca, cederiam "favores". Seria este o caso das Mendonça? Até por preponderar, talvez, na decisão de Paulo Honório, um certo estranho peso na consciência.

Referências

ISER, Wolfgang. O Imaginário e os Conceitos – Chave da Época. In: **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves S/A, 1975.

_____. **A Interação do Texto como o Leitor.** In: **A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

[76] Neste ponto ele é contemporâneo de toda uma geração de artistas e intelectuais imbuídos daquele espírito de certeza reformadora, inspirado pelo paradigma da dialética evolucionária materialista.

O CANTO COMO QUESTÃO: REFLEXÕES SOBRE A EDUCAÇÃO MUSICAL

Ana Cecília de Luna Sodré Leal
Antônio Máximo Ferraz (Orientador)
Universidade Federal do Pará

Resumo: Na era do domínio da técnica e da ciência, a realidade se acha fragmentada em diferentes disciplinas. Neste contexto, o canto é ensinado em um viés eminentemente técnico. Comumente, a educação musical é desenvolvida no intuito de fazer com que o aluno incorpore técnicas de canto. Seu corpo é entendido como um objeto sobre o qual estas devem ser aplicadas. O modelo educacional vigente impede a música de acessar a memória emocional e corporal do aluno, despotencializando o canto e o corpo em sua verdade. O presente trabalho procura resgatá-los como questões que não cabem em uma abordagem meramente técnica, pois são o acontecer da verdade em sentido manifestativo (*alétheia*) do poema singular que é cada existência. Defendemos que o educador procure libertar o canto e o corpo do aluno dos ditames conceituais, promovendo a educação como desvelo, cura, restituindo-os à condição de questões.

Palavras-Chave: Canto, Corpo, Verdade, Educação Musical.

Considerações Iniciais

Em tempos de fragmentação do conhecimento, decorrente do império da ciência e da técnica, a realidade foi compartimentalizada em diferentes disciplinas. O canto e o corpo se encontram submetidos a determinações conceituais que os despotencializam em sua manifestação, inclusive no plano educacional. O canto costuma ser ensinado como um conjunto de técnicas que devem ser introjetadas pelo aluno. E o corpo – sem o qual, evidentemente, não pode haver canto – é tratado como um objeto sobre o qual devem incidir as técnicas ensinadas. O corpo se reduz a um sistema material que deve ser moldado pela técnica.

Nada de mal há em se ensinar a técnica ao aluno. O problema acontece quando o processo de ensino e aprendizagem se limita a isso. Onde fica sua história emocional? Onde fica a memória que traz em seu corpo, que vem desde o ventre materno, responsável pela sua individualidade, por sua originalidade como ser humano?

O Método Cartesiano e a Disciplinarização do Corpo

O maior desafio de um educador musical, que se confunde com sua própria missão, é encontrar e promover os caminhos que permitam ao aluno manifestar seu potencial

artístico. A questão do método é crucial no ensino de qualquer natureza. Mas, o que entender por método?

A palavra vem do grego, composta dos termos *metá* (entre) e *hodós* (caminho). Significa, assim, "caminhar entre", ou seja, o caminho que se descreve entre as coisas. E todos sabemos que o caminho que descrevemos entre as coisas, ao longo da vida, conduz ao que somos. O método é o *como é*, que conduz e encaminha ao *que é*. Nada pode germinar no que é sem descrever um caminho, um método.

É absolutamente imperioso, portanto, que a educação musical se interrogue sobre os métodos vigentes de ensino. E estes refletem, necessariamente, o modo como o conhecimento se acha organizado em uma sociedade e uma dada época. Quando olhamos para nosso mundo, percebemos que ele se acha profundamente fragmentado. Compartimentalizada em disciplinas, a realidade deixa de ser encarada como um todo e passa a ser enfocada em recortes, cada qual com seu *corpus* conceitual.

A fragmentação contemporânea do conhecimento está calcada no modelo cartesiano de construção da realidade. No *Discours de la méthode* (*Discurso do método*), René Descartes dividiu a realidade em dois domínios, a *res extensa* (coisa material) e a *res cogitans* (coisa pensante). E conferiu à "coisa pensante" a total primazia na determinação da "coisa material", o que se traduz na famosa assertiva *cogito ergo sum* (penso, logo existo). Ou seja: o homem pode duvidar da existência das coisas, mas não pode duvidar de que, para duvidar, já pensa. Desde então, o pensamento, reduzido à razão, passa a exercer um poder de império, ao qual todos nos achamos de algum modo submetidos, especialmente no domínio educacional. É o cartesianismo que está na base da fragmentação científica contemporânea, e não à toa o *Discurso do método* tem como subtítulo, sintomaticamente, "Para bem conduzir a razão e procurar a verdade nas ciências".

A realidade passa a ser construída, assim, a partir do que o homem pensa sobre as coisas, não a partir das próprias coisas. E a coisa, como diz a proveniência etimológica – do latim *causa* –, é o que está sempre em causa, sempre em questão. As coisas não cabem em conceitos ou disciplinas nem são fragmentadas: é o homem que lhes impõe fragmentações. O que delas afirmamos não é o que elas essencialmente são. Como diz Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, "O universo não é uma ideia minha. A minha ideia do Universo é que é uma ideia minha".

A fragmentação disciplinar do mundo se traduz no subjetivismo reinante, isto é, na redução das coisas às determinações do sujeito, que passa a convertê-las em meros objetos

quando são alvo das metodologias propostas pelas disciplinas. A separação entre *res extensa* e *res cogitans* se espraia por todo o modo de concebermos a realidade, e ela vai ter consequências na percepção do corpo e da arte, dimensões essenciais no ensino de música.

O corpo passa a ser tratado como uma coisa material, que deve ser disciplinada pelo educador através da técnica. Ele passa a ser alvo de um poder disciplinar, para utilizar uma expressão de Michel Foucault. No caso do ensino do canto, o professor não costuma perceber o corpo como uma questão que traduz toda a história emocional do aluno, desde o ventre materno, com seus dramas, emoções, repressões, aspirações, e, sim, como um objeto a ser moldado de acordo com os preceitos considerados tecnicamente corretos.

A Verdade do Corpo e o Ensino do Canto

Contra esse modo fragmentário de percepção da realidade e do ensino da arte se insurgiram, no século passado, estudiosos como Thomas Hanna, Alexander Lowen, Stanley Keleman e Thérèse Bertherat, entre outros. Suas abordagens repensam o corpo não como um objeto, mas como um Ser Total, que aglutina a existência física, emocional e mental. Seus estudos se vinculam ao que se costuma chamar de Educação Somática, termo cunhando por Thomas Hanna. Na visão da Educação Somática, o corpo é o próprio acontecer de uma existência. Como diz o terapeuta americano Stanley Keleman, "Nós não temos um corpo, nós somos um corpo" (*apud* FERNANDES, texto da web).

Movimentos como os da antiginástica, de que é fundadora Thérèse Bertherat, se voltam contra a visão mecanicista, resgatando o valor do corpo como memória a ser percorrida. Diz ela:

> Nesse instante, esteja você onde estiver, há uma casa com o seu nome. Você é o único proprietário, mas faz tempo que perdeu as chaves. Por isso, fica de fora, só vendo a fachada. Nao chega a morar nela. Essa casa, teto que abriga suas mais recônditas e reprimidas lembranças, é o seu corpo (BERTHERAT, 2008, p. 1).

As imposições sociais, os valores culturais e o modo como os indivíduos a eles reagem são *incorporados*, isto é, se tornam corpo, ganham corpo. E complementa Bertherat:

> "Se as paredes ouvissem..." Na casa que é seu corpo, elas ouvem. As paredes que tudo ouviram e nada esqueceram são os músculos. Na rigidez, crispação, fraqueza e dores dos músculos das costas, pescoço, diafragma, coração e também do rosto e do sexo, está escrita toda a sua história, do nascimento até hoje. Sem perceber, desde os primeiros meses de vida, você reagiu a pressões familiares, sociais, morais: "Ande assim. Não se mexa. Tire a mão daí. Fique quieto. Faça alguma coisa. Vá depressa. Aonde vai você

> com tanta pressa...?" Atrapalhado, você se dobrou como pôde. Para conformar-se, você se deformou. Seu corpo de verdade – harmonioso, dinâmico e feliz por natureza – foi sendo substituído por um corpo estranho que você aceita com dificuldade, que no fundo você rejeita (BERTHERAT, 2008, p. 1).

Há que se reconhecer, assim, que o corpo tem suas razões, como diz Bertherat. Ou, melhor ainda, que ele tem a sua verdade, pois manifesta toda uma existência, desde os seus primórdios, inclusive os códigos sociais a que teve de se submeter.

A verdade do corpo, entretanto, não deve ser concebida como o que se contrapõe ao falso. Não se trata da verdade se resumindo a um viés judicativo sobre a realidade, isto é, não se esgota no que o homem julga, afirma ou pensa sobre as coisas, como se dá no subjetivismo em que nos achamos imersos. A verdade veiculada pelo corpo se liga a uma dimensão essencialmente manifestativa, traduzida pela palavra grega *alétheia*.

O vocábulo do grego antigo para a verdade – *alétheia* – é composto de dois termos, o alfa privativo (*a*-) e Léthe, nome da deusa do encobrimento, do esquecimento, do velamento. Léthe é um dos afluentes do Hades. A palavra pode ser vertida, desse modo, por desvelamento. Ou seja: *alétheia* é o que, uma vez se manifestando, permanece essencialmente velado. Assim como o corpo que, ao se manifestar no canto, abriga em seu velamento toda uma história e uma existência de que nem mesmo o aluno tem plena consciência.

O ensino do canto precisa reconhecer o corpo como o acontecer da verdade – frise-se, não em sentido judicativo, contraposto ao falso, e, sim, como espaço de manifestação de uma totalidade existencial. E é por isso que o ensino de música que trate o corpo como um mero objeto, calcado nas metodologias vigentes, jamais chegará a cumprir a missão de fazer com que a arte se torne existência. A performance ou "excelência artística", como se costuma ouvir falar, devem ser o resultado de um encontro do aluno consigo mesmo, não a meta fundamental do ensino de música.

Para que isto se alcance, deve-se perceber que a arte nunca se resume à técnica. Aliás, o próprio vocábulo técnica quer dizer, originalmente, arte (em grego, *tekhné*), e não simples recursos instrumentais ou processos de realização de algo. A arte é o manifestar de questões que, como tais, não se esgotam em conceitos. É com as questões que o educador tem de lidar quando cumpre sua missão. É nesse sentido que Martin Heidegger, na obra *A origem da obra de arte*, afirma que "a obra de arte é o pôr em obra da verdade" (HERDEGGER, 2010, p. 89). No canto, o corpo põe em obra a sua verdade.

Nesta perspectiva, a missão do professor de canto é a de fazer a escuta do corpo do aluno – evidentemente, não a escuta dos ouvidos, mas a da procura do sentido de uma

existência. Assim como o médico que, quando se põe à ausculta do paciente, não está querendo apenas ouvir uma máquina funcionando, mas compreender e, sobretudo, interpretar os ritmos vitais e existenciais nos quais todos os corpos já estão lançados desde sempre. Corpo é mais do que organismo, é o manifestar da verdade. O educador de canto deve, por isso mesmo, doar a máxima atenção ao campo emocional do aprendiz.

O professor, deste modo, não é aquele que impõe técnicas ao corpo do aluno, mas quem, escutando uma existência que se manifesta no corpo – no caso do canto, também na voz, mas não exclusivamente nela –, estabelece um diálogo criativo que faculta a quem canta encantar-se, fazendo de sua vida um processo criativo de procura de seu próprio sentido.

Esta é uma tarefa árdua, sem dúvida, possivelmente mais trabalhosa do que simplesmente impor um poder disciplinar, que tanto constrange. É o que nos diz Alberto Caeiro:

> Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
> O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
> Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar (PESSOA, 1995, p. 226).

A roupagem dos conceitos disciplinares que nos fizeram usar precisa ser deposta para que a verdade do corpo se manifeste no canto. A maneira reducionista de articular o ensino impede, entretanto, a música de acessar as regiões recônditas de uma existência, mormente as emoções do aluno. A arte deixa de ser um caminho privilegiado para a manifestação do ser, deteriorando-se em mera excelência performática. A arte, como dissemos, se disciplinariza, e o próprio corpo se converte em objeto de um poder disciplinar. Uma verdadeira educação musical tem de ser capaz de concorrer para a realização existencial do aluno, seu autoconhecimento e a realização de suas potencialidades criativas, que são sempre únicas, como único é cada ser humano. As virtudes performáticas devem ser a consequência de uma realização humana mais plena, jamais a meta precípua do ensino de canto.

Considerações Finais

Cantar, todos cantamos. Todo ser humano tem potencial musical. Há, no entanto, os que não o desenvolvem plenamente. E para isto concorre, sobremaneira, o modo como a música é ensinada, o que se reflete até mesmo no modelo conservatorial em que a educação está calcada. Os alunos que não se encaixam neste modelo são literalmente

expelidos, em nome da famigerada "excelência técnica". E não é raro encontrar os que a isso foram submetidos dizerem "que não davam para a música". Um modelo socialmente implantado termina por subjugar o humano a seus ditames.

A arte do canto não se reduz a uma técnica. E o corpo não é um mero objeto. No canto, o corpo se converte em obra de arte, e esta é o acontecer da verdade, em sentido manifestativo, de uma existência, com sua experiência singular de mundo, a qual deve ser reconhecida e respeitada pelo educador.

O canto e o corpo são questões vivas e palpitantes, e devem ser libertadas dos ditames disciplinares e conceituais. Afinal, a arte é um caminho de realização da existência do aluno, e é com esta que deve estar comprometido o educador. O diálogo com metodologias alternativas no ensino do canto pode libertar o corpo do tecnicismo e do cartesianismo que o limitam, resgatando-o em sua verdade manifestativa. Neste sentido, finalizamos evocando as sábias palavras do mestre Caeiro, que compreendeu a necessidade de o homem se libertar dos ditames conceituais e se abrir para as questões:

> Procuro despir-me do que aprendi,
> Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
> E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
> Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
> Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
> Mas um animal humano que a Natureza produziu (PESSOA, 1995, p. 226).

Referências

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERNANDES, Renata. "Terapia corporal alia corpo, mente e espírito". Reportagem do **jornal diarioweb.com.br**, que se encontra no endereço abaixo, acessado em 08/11/2013: [http://www.diarioweb.com.br/eventos/corpo_noticia.asp?idGrupo=7&idCategoria=42&idNoticia=104925].

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Referências bibliográficas para a questão do corpo e do ensino musical

ALEXANDER, F.M. **O Uso de Si Mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Curso Completo CHENG, Stephen Chun-Tao. **O Tao da voz**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FREITAS, G. **O Esquema Corporal, A Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade**. Ijuí: UNIJUÍ, 1999.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios***:* um ensaio sobre a educação. São Paulo: UNESP, Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de Psicopedagogia Musical**. São Paulo: Summus, 1988.

MARSOLA, Mônica & BAÊ, Tutti. **Canto, uma expressão**: princípios básicos da técnica vocal. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

SALZER, Jacques. **A Expressão Corporal, uma disciplina da comunicação**. São Paulo: Difel, 1982.



O CARÁTER FILOSÓFICO DA NOÇÃO PLATÔNICA DE *ÉROS*

Adail Pereira Carvalho Junior[77]
Universidade Estadual do Piauí

Resumo: Este texto pretende analisar o *Eros* platônico, em sua dimensão constitutiva como *epithymia* (Desejo), numa tentativa de aprofundar, distinguir e reconstruir a complexidade do que aqui chamaremos de "doutrina platônica do amor" e sua intrínseca participação na atividade filosófica mais genuína. Com efeito, a noção de Eros como manifestação de desejo, apresenta um lugar de destaque na filosofia de Platão.

Palavras-Chave: Filosofia, Eros, Platão.

As questões referentes ao *Eros* na filosofia de Platão vêm assumindo um papel de grande relevância nos estudos contemporâneos e, particularmente, o entendimento de sua dimensão constitutiva como *epithymia* (Desejo) A noção de Eros como manifestação de desejo, tem um lugar de destaque na filosofia de Platão, pois adquire o papel motor essencial de a vida humana, incluindo-se aí a própria atividade filosófica.

Esta comunicação tem, pois, por finalidade propor uma análise acerca do *Eros* na filosofia de Platão, numa tentativa de aprofundar, distinguir e reconstruir a complexidade do que aqui chamaremos de "doutrina platônica do amor" e sua intrínseca participação na atividade filosófica mais genuína. Por este motivo, devemos proceder a um estudo rigoroso dos diálogos *Banquete* e *Fedro*. Platão possui um estilo personalizado no seu modo de fazer Filosofia: o *dialógico*. "Diferentemente de outros filósofos, ele não escreve tratados, mas diálogos. É importante atentar-se para esse fato, visto que um diálogo platônico deve ser lido diferentemente dos outros textos filosóficos." (SANTOS, 2008,p 38).

Diversamente de como é feito um tratado – com conceitos e definições expostos de forma objetiva e direta, representando o pensamento do autor – a escrita dialógica segue um estilo literário diferente. Platão elenca um grupo de personagens, postos em uma determinada situação, geralmente jovens ou sofistas discutindo com Sócrates. É nesse intermeio que surgem os questionamentos, teses, refutações, – em um jogo de afirmações e negações –, suscitando novos questionamentos, teses e refutações, constituindo, assim, o movimento dialético.

Os diálogos possuem uma composição literária e filosófica que congrega uma diversidade de elementos de natureza muito diversa: argumentos, debates, interlúdios

[77] Professor Assistente da Universidade Estadual do Piauí – Campus Josefina Demes.

dramáticos e metodológicos, além de mitos Assim, para uma leitura e estudo do diálogo é necessário um cuidado especial, visto que seus argumentos longos e intricados podem se abrir para entendimentos diversos e leituras problemáticas que dificilmente tornarão clara a verdadeira intenção de Platão ao escrevê-lo. É comum encontrarmos em sua obra um viés *apologético*, pois em momentos diversos vemos Platão enaltecer a atividade filosófica como a única forma de se alcançar a virtude e a sabedoria. Percebemos isso se apontarmos, por exemplo, na República, sua posição de que a *polis* só será a justa se governada pelo filósofo-rei; no *Sofista*, a elevação da pessoa do filósofo em detrimento dos sofistas, mestre de ilusões. Essa argumentação, juntamente com todos os elementos que aparecem nos diálogos que há poucos citamos (mitos, argumentos etc), surge a partir do solo contextual que alguns comentadores convencionaram chamar de plano dramático. O contexto dialético de um diálogo, para SANTOS (2008. P. 39) É a relação única e irrepetível que há entre os personagens que colaboram na investigação de um tópico exprimindo opiniões e debatendo-as. Todo diálogo platônico é composto por dois planos: um plano chamado *dramático*, que contextualiza a discussão em um determinado episódio que acontece com um determinado grupo de personagens; e o *plano argumentativo*, que é todo o jogo de argumentos que se apresentam nas discussões estabelecidas entre os personagens a fim de se chegar a um conceito ou resolver um problema filosófico.

Platão, ao escrever um diálogo elencando um grupo de personagens, põe-nos em um determinado episódio que suscita as conversas filosóficas. Victor em sua obra *Os diálogos de Platão*, escreve que a maioria dos diálogos começa a partir de um *fato inicial*. "Às vezes também é um fato inicial que serve de apoio à investigação dialética [...] a questão inicial, na medida em que tiver desempenhado a sua função de "despertar a reflexão", não reterá mais a atenção dos interlocutores." (GOLDSCHMIT 2002, p. 27).

Esse plano é um dos fatores que levam o filósofo a tratar dos temas que surgem nos diálogos de maneiras diferentes. Contudo, mesmo que os temas surjam em cenários distintos, é possível realizar uma leitura unificada da obra platônica. No estudo dos textos platônicos encontramos praticamente duas vertentes de leitura, uma que considera cada diálogo separadamente, outra que entende a obra platônica de forma unitária com efeito, mesmo que as temáticas tenham modos diferenciados de serem apresentadas, elas possuem uma ligação dentro do todo que é o contexto dialético, sobretudo quando se leva em conta as noções que são consideradas basilares para o platonismo. Estas quer se apresentem, de forma direta ou indireta servem de eixo norteador de todos eles. Referimo-nos: a *Teoria*

das Formas e a reflexão sobre a imortalidade da *alma humana* como fundamentos da *cognoscibilidade*.

A natureza de *Eros* na filosofia platônica aparece ligada à relação estabelecida entre o homem e a verdade, ou seja, como ser intermediário que assente de forma dinâmica (carência/desejo) o conhecimento. Com efeito, embora se possa ler, em diálogos como *Fédon (65a-67b)* e *República (438d-440a),* que o conhecimento seria algo que a *psyché* carrega consigo, cabendo-lhe retomá-lo por meio da reminiscência, pode-se igualmente encontrar, em diálogos como *Fedro (246a-b)* e *Banquete (206b-207a),* que esse conhecimento é como que refém de *epithymia* (desejo) e, dada essa condição, só é despertado no interior de uma relação erótica, na qual o mestre seduz o discípulo para juntamente com ele (mestre), enamorar-se pelo conhecimento. Mas de que forma o conhecimento torna-se refém de *epithymia*? *Epithymia* representa, aqui, a face complementar de um sentimento de carência; é nessa dimensão que o conhecimento torna-se refém do desejo, pois *epithymia* é elemento essencial à vida de todos os seres humanos, gerando uma dinâmica centrada na alma. Em outros termos, é pelo *Eros* que se viabiliza a ascese rumo ao conhecimento do que é verdadeiro, de modo que *Eros* representa esse motor privilegiado para a prática da filosofia.

Pois que, ao mesmo tempo em que a alma é pensada como a sede de *epithymia*, é no corpo que ela encontrará o ponto de partida da ascese filosófica. Uma análise detida da noção platônica de *Eros*, portanto, permite repensar a tão difundida dissociação atribuída a Platão entre corpo e alma e, como corolário, entre sensível e inteligível. Acredito que, em Platão, *Eros* emerge como uma força capaz de elevar os homens da escravidão das paixões à busca da verdade. É nesse sentido que pretendemos investigar a dinâmica de *Eros* como *epithymia* no encontro da filosofia

A dinâmica de Eros como epithymia.

O *Banquete* constitui-se basicamente de sete discursos sobre a natureza e as qualidades de *Eros*. Os oradores que participam são pessoas importantes e representam diversas classes da cultura helênica. Antes de Sócrates, os demais convidados fizeram em seus discursos elogios a *Eros* sob diferentes perspectivas, enaltecendo-o ora como o mais antigo dos deuses, ora como se apresentando como Eros vulgar e Eros celestes etc.

Sócrates começa afirmando que *Eros* não seria um deus, pois é motor de *epithymia* (desejo). E *epithymia* é sempre desejo de algo que não se tem, ou que se tem, mas se teme perder. Portanto, a *epithymia* (desejo) nasce da falta e é nessa dimensão de privação e

desejo que identifico mais uma vez a dinâmica de *Eros*. Mas como essa dinâmica pode acontecer se *Eros* não é um deus?

Platão acrescenta que, analogamente, existirá entre o belo e o feio um grau intermediário do que não é belo e nem feio. É justamente ai que *Eros* está inserido, nesse grau intermediário; por isso, não pode ser considerado nem deus, nem imortal. *Eros* seria um ser intermediário entre homem e deus, entre o mortal e o imortal, ou seja, de acordo com a terminologia tradicional da religião grega, é um *daimon*. Tendo por base essa definição e na tentativa de justificar essa privação e desejo (Dinâmica) que se fazem presentes na natureza de Eros, Platão narra, através de Sócrates/Diotima, uma genealogia alegórica desse Daimon: Filho de Πορος (Recurso), *Eros* herdou de Poros todas as suas características boas e belas. Sua mãe, todavia, é Πένια (pobreza): dela herdou suas qualidades negativas, como a mendicância, a precariedade. Por isso se justifica à natureza intermediária do amor. Do pai, *Eros* recebe a capacidade e o desejo de buscar as coisas boas e belas; da pobreza de sua mãe, deseja buscar justamente aquilo que não possui. "Só quem não possui aquilo que deseja está na condição de desejar, quer porque não é tão rico para tê-lo já, quer porque não é tão pobre ou se encontre privado de expediente para desejá-lo" (Trabattoni, 2010, p.151). Parece-me que a narração do mito do nascimento de *Eros* apresenta a todos no *Banquete* as suas duas faces: face de grandeza e face de pobreza, tal que uma sempre busca completar a outra, Contudo, algo só pode ser desejado quando está em falta e não em presença, pois não se deseja aquilo que não precisamos mais. Segundo Sócrates, o que se ama é somente "aquilo" que não se tem. E se alguém ama a si mesmo, ama o que não é. O alvo do amor sempre está ausente, mas sempre é solicitado. Analogamente, a verdade é algo que está sempre mais além, sempre que pensamos tê-la atingido, ela se nos escapa entre os dedos.

Depois de definir a natureza de *Eros*, Diotima revela a Sócrates o segredo de seu verdadeiro objeto, que é a procriação na beleza, tanto corporal quanto espiritual. É tendo em vista este desejo de imortalidade que ela passa a descrever a ascensão dialética da alma.

Para Diotima, *Eros* é *epithymia* de procriar no Belo, e o fruto de tal procriação no belo está ligado à *epithymia* de procriar na alma, que pode assumir diferentes configurações; ou seja, *Eros* é desejo de imortalidade da alma. A sacerdotisa passa então a descrever a ascensão dialética da alma para intuição da beleza suprema, na qual se coroa o desejo de imortalidade. Em suma, quando Diotima descreve os vários passos da *escala amoris*, ela adverte Sócrates que, de degrau em degrau, a procura do belo em si é o que existe de mais alto e de mais sublime nos mistérios de *Eros*. É na dinâmica desta ascensão

que a alma é atraída pela beleza dos objetos que fascinam e é movida pelo desejo de procriação e imortalidade. Conforme a ascensão se realiza, ocorre mudança nos objetos e natureza da procriação. Primeiro é a beleza dos corpos e o desejo de procriação biológica que dinamiza a alma; depois, a beleza da alma e seu desejo de procriação espiritual. Em seguida, vem a beleza da ciência e, finalmente, a beleza suprema da idéia do belo. A ascensão é dirigida pelo *logos* que revela a diversidade de sentidos dos objetos percebidos.

Para terminar esta breve apresentação do discurso de Diotima, concluo que a figura dinâmica de *Eros* como ser intermediário (está a meio caminho entre a ignorância dos homens e a perfeita sabedoria da divindade) é movida sempre pelo desejo (*epithymia)* do belo e do prazer em direção à contemplação pela alma da idéia do Belo em si mesmo. Pois *Eros* é força que permite ao homem superar a sua não-transcendência e encontrar no plano divino a partilha do conhecimento e imortalidade a que a alma aspira, noção que preenche por inteiro, no diálogo, o discurso da sacerdotisa de Mantinéia.

Deixemos o *Banquete* e vejamos agora o que Platão diz sobre a dinâmica de *Eros* como *epithymia* no *Fedro*, que é também um dos seus diálogos mais poéticos e belos. No contexto desse diálogo falar de *Eros* implica em reportar-se à natureza da *psyché*, apresentada á luz do mito da parelha alada, Contudo a passagem do *Banquete* ao *Fedro* requer a mediação da *República*, na qual Platão apresenta e defende a tripartição da alma (a alma concupiscível, irascível e intelectiva). Esta divisão tripartida representa uma modificação na concepção de alma humana esboçada no *Fédon* no qual esta é suposta como dividida apenas em duas partes, uma mortal e outra imortal. A partir da *República*, a alma que pensa é a mesma que se apaixona e deseja, mas precisamente, tem–se, na República a presença da *epithymia* em todas as partes da alma. Com base nessa nova concepção de alma, Platão retoma no *Fedro,* para aperfeiçoá-la, a noção do *Eros.*

O diálogo se inicia com Fedro, confessando a Sócrates que portava o discurso de Lísias, famoso orador e logógrafo da época sobre *Eros (*Λογοι εροτικοι*)*. O entusiasmo de Fedro acerca do discurso de Lísias é tanto que Sócrates demonstra-se perplexo e até se mostra impulsionado a produzir um discurso à altura do de Lísias. É então que profere seu primeiro discurso burlesco, dedicado à divindade, note-se que enquanto no *Banquete* assistimos a desconstrução, no discurso de Diotima, do caráter divino de *Eros*, no contexto de *Fedro*, ele recupera a condição de deus defendida pelos demais oradores na casa de Agatão.

Diante disso, Sócrates se vê tomado por um mal-estar por ter falado mal de *Eros*. Portanto, era absolutamente necessário que ele fizesse uma palinódia (retratação) para

expiar sua imprecação contra o deus, vindo a ressaltar que *Eros* é uma afeição que, quando necessária, rende ótimos frutos.

Concluída essa parte, a discussão se desloca para a análise dos discursos no intuito de estabelecer quais são bem compostos e quais não o são; quem seria o bom orador, qual seu saber e quais suas relações com a dialética. Contudo, poderíamos perguntar: qual seria a problemática de *Eros* no *Fedro*? Ora, a hipótese que avançamos é que Eros, assim como no *Banquete*, está ligado, ao âmbito do desejo. Destante aparece no aspecto passional inerente à persuasão, enquanto atributo essencial para atividade da filosofia, Platão, no *Fedro*, destaca o profundo contraste entre filosofia e retórica, no qual a retórica, tal como era praticada pelos assim chamados Sofistas, indicava uma capacidade de persuadir, não fundamentada em um compromisso com a verdade, cabendo à Filosofia, valendo-se de uma relação íntima com *Eros* enquanto *epithymia*, estabelecer a busca da verdade pela persuasão. Mas como se daria essa busca da verdade? Platão vai se valer, a partir de um uso magistral da arte retórica de um verdadeiro elogio da loucura, do delírio, da paixão. Mostrando que tais afetos devem contribuir para a condução da alma na busca da verdade.

É no aspecto positivo do delírio erótico que encontramos a grande novidade do *Fedro* no qual Platão identifica *Eros* com o amor do filósofo pela verdade. Platão aponta no delírio erótico duas estruturas fundamentais da alma: a *noética* e a *erótica*. E para apresentar a estrutura *erótica* da alma, Platão recorre, mais uma vez, à linguagem do Mito, qual seja o mito da parelha alada. A partir desse mito, tenta-se fundamentar a concepção de que a alma, quando vinculada ao corpo, conhece apenas através da reminiscência. Se os homens, na sua condição de mortais, possuem apenas uma recordação das ideias e não mais podem ter delas um conhecimento direto (como mostra a narração do mito em *Fedro*, 245e-246 a, é de grande utilidade o impulso da força de *Eros*, mediado pela visão da beleza e de *epithymia* que ela suscita.

Trabattoni em *Oralidade e escrita em Platão (2003)* propõe que, assim como *Eros*, impulso para a beleza mediado pelo desejo, é um instrumento por meio do qual a alma pode ser educada e conduzida para a verdade filosófica, do mesmo modo a persuasão, se não entendida como técnica barata e vulgar para suscitar um assentimento superficial, educa a alma e conduz ao limiar do saber. Portanto, a dinâmica do *Eros* como *epithymia*, na filosofia platônica, está na busca da elevação: da beleza e do prazer físico à beleza da idéia e os prazeres que ela dá. Por isso, o caminho que a alma deve percorrer faz-nos pensar que, para Platão, as possibilidades que o homem tem de alcançar o conhecimento é o percurso no qual nos tornamos filósofos.

Por fim, uma vez que, na filosofia platônica, o conhecimento é dotado de um forte caráter axiológico, aponto de a verdade coincidir com o que é bom e o que é belo defendo que, em Platão somente a filosofia impulsionada pela Força dinâmica de *Eros* poderá conduzir a alma na direção do bem. A ideia principal, repetida quer no *Banquete* quer no *Fedro,* é que os homens podem, na melhor das hipóteses, tornar-se amantes do saber e não verdadeira e completamente sábios, pois sábios são somente os deuses. A particularidade do *Eros* evidencia justamente esse obstáculo e, ao mesmo tempo, tenta superá-la.

A figura ambígua de *Eros* que num primeiro momento pode vincular-se apenas ao desejo carnal, mas que pode elevar-se à condição de desejo pela sabedoria enfatiza essa dificuldade. Ao mesmo tempo, detém uma possibilidade de superá-la através da recuperação do conhecimento das idéias que a alma possuía quando ainda vivia no Hiperurânio. Isto se dá à medida que se presencia os discursos filosóficos (λογοί), cuja tarefa é remediar a ausência da verdadeira intuição intelectual, buscando estimular na alma o exercício dialético do movimento do uno ao múltiplo e vice- versa (265c-266c), chegando ao ponto em que a alma se convença de que a multiplicidade pressupõe a unidade e que as ações e o conhecimento humanos pressupõem a interação do sensível com o inteligível. Dessa maneira, a filosofia vai de encontro à persuasão e, nesse sentido, funde-se com *Eros*.

Referências

ANDRADES, S.M.V. **Música e sabedoria no Banquete**. In. Kriterion**.** Belo Horizonte. 69 (1976), p. 28-51.

BENOIR, Alcides Hector Rodrigues. **Platão e a transformação socrática**. Discurso. São Paulo. Ano 5, n. 5, p. 73-90.

BRISSON, Luc. ***Leituras de Platão***. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.CAPPELETTI, Angel J. ***Temas y problemas del Fedro de Platón***. In Revista Venezoelana de Filosofia nº 18 (1984), p 69-100.

DIXSAUT, Monique. ***Le naturel philosophe: essai sur les dialogues de Platon***. Paris: Vrin, 2001B.

FATTAL, Michel. ***Logos, pensée et verité dans la philosophie grecque***. Paris: L'Harmattan, 2001.

GERSON, Lloyd P. ***Knowing Persons: a study in Plato*****.** New York: Oxford University Press, 2007.

GOLDSHMIDT, Victor. ***Os diálogos de Platão: Estrutura e Método Dialético***. São Paulo: Loyola, 2002.

GRISWOLD Jr., Charles. ***Self-knowledge in Platos Phaedrus***. University Park: Pennsylvania State University Press, 1996.

JOLY, Henri. ***Le renversement platonicien***. Paris: J Vrin, 2001.

GAZOLLA Rachel, IGLESIAS Maura, MARQUES Marcelo Pimenta, PERINE Marcelo, REALE Giovanni, SANTOS José Trindade. **Estudos platônicos - sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem.** São Paulo. Ed. Loyola. 2009. (Col. Estudos Platônicos).

JAEGER W. *Paidéia,* **A formação do Homem Grego**. Trad. De Artur M. Parreira. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

KAHN, Charles. ***Pourquoi la doctrine de la réminiscence est-elle absente de la République?*** In DIXSAUT, Monique (dir). ***Études sur la République de Platon*****.** Paris: Vrin, 2005 Vol II, (p. 95-103).

LIMA VAZ, Henrique Cláudio de. **A ascensão dialética no Banquete de Platão**. Kriterion. Belo Horizonte. 9 (35-36), p. 17-40. Jan./Jul. de 1956.

LIMA VAZ, Henrique Cláudio de. **Eros e logos: natureza e educação no Fedro platônico**. Verbum 9. 1952, p. 311-328.

PLATO'S. **Symposium.** Translation by Seth Benardete; whit commentaries by Allan Bloom and Seth Benardete. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

PLATÂO. **Fedro**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Edição Bilíngüe – Pará. EDUFPA, Col. Os diálogos de Platão. 2010.

PLATÂO. **Fédon**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Edição Bilíngüe – Pará. EDUFPA, Col. Os diálogos de Platão. 2010.

PLATON**. Oeuvres Completes**. Paris: Flammarion, 2008. Sous la direction de Luc Brisson.

ROBIN, Léon ***La théorie platonicienne de l'amour***, Paris 1964; a primeira edição é de 1908.

SANTOS, José Trindade. **Para Ler Platão** Vol I, São Paulo. Edições Loyola. 2008.

O CARÁTER MEMORALÍSTICO DE *OS SERTÕES*: A DENÚNCIA EM MOLDES LITERÁRIOS

Laís Rocha de Lima[78]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: Em meio às grandes secas do nordeste, surgiram, para acalentar a alma já calejada do sertanejo, os profetas, que ofereciam paz espiritual, necessária para a continuação da luta. Surge nesse panorama o Antonio Vicente Mendes Maciel, líder místico católico que peregrinou grande parte do sertão brasileiro, arrebatando cada vez mais seguidores. Vítimas da seca, desprezados no que tange aos direitos da jovem República e atacados em sua ideologia católica, eles se juntaram a Antonio Conselheiro para a construção de Canudos. Esses fatos históricos são rememorados na obra literária *Os Sertões*, escrita por Euclides da Cunha. Enquanto correspondente oficial do periódico *O Estado de São Paulo*, ele compôs um material que delimita a imagem do sertão e do sertanejo, bem como há apurada descrição sobre a guerra - dedicação essa explícita nas partes que constituem o seu livro: *A Terra*, *O Homem* e *A Luta*. Em *História e Memória*, Jacques Le Goff explicita a importância da leitura de monumentos pelo auxílio que esses oferecem na compreensão histórica e dos documentos pela confiabilidade que os dados específicos e fidedignos repassam. Na tríade Literatura, História e Memória vemos a possibilidade de construção de uma memória coletiva, que perdurará o evento mencionado na memória coletiva e deterá o poder de aprendizagem pelo exemplo: por meio da literatura, "a necessidade de 'nunca esquecer' para que o fato não volte a ocorrer, valorizando as narrativas de seus sobreviventes e seus arquivos" (BRANDÃO, 2008) se torna possível. Uma obra plural como Os Sertões cumpre sua ação literária partindo do estilo "perfeitamente versado" à constituição de "um valioso documento para a história nacional", conforme bem previu Júlio Mesquita (CUNHA, 2000).

Palavras-Chave: Literatura de Denúncia, Memória Social, História Brasileira, Guerra de Canudos.

Considerações Iniciais

Hoje vivenciamos a expansão de uma tolerante flexibilização no conceito da identidade do brasileiro: a sua mestiçagem, nascida no processo de colonização europeia, passa a ser compreendida e naturalizada, sendo encarada como característica principal do Brasil. Esse início de incorporação da imagem própria demandou tempo e desenvolvimento dos estudos etnográficos nacionais, sendo esses provenientes de forte raiz científica - o suficiente para suportar as adversidades que surgiram com os embates originais, tais como catequização, domínio do colonizador e importação de mão de obra.

[78] Mestranda do Programa de Pós Graduação de Estudos da Linguagem da UFRN; contato: lllais@live.com

Em momentos de apurar o olhar em busca de respostas a alguma questão é pertinente que se firmem diversas visões sobre o tema proposto: ao analisar a constituição da nacionalidade brasileira, construímos nossa compreensão a partir da diversidade de opiniões e ações a que temos acesso, tendo importância também o ângulo escolhido para a observação, pois é de lá que estabeleceremos as significações.

A transição do Brasil colônia para República foi um período marcado por movimentos e acontecimentos relevantes para a história e construção do país de hoje. Exemplo disso foram o início da implantação da República e suas consequências, já que não houve unanimidade quanto à escolha desse novo modelo político. As ações dos militares demonstraram o seu descontentamento ao guerrilharem em Canudos: a formação do arraial e sua consequente derrocada tornou-se um marco para desanuviar as facetas do novo sistema. Esse episódio foi importante no que concerne à afirmação da identidade brasileira e, no caso de *Os Sertões*, à divulgação da raiz do povo sertanejo.

Com sua prosa habilidosa, Euclides obteve destaque na redação do jornal, além da confiança conquistada com o público leitor nas metrópoles. Conquistou também o apoio de Julio Mesquita e permissão presidencial para ser nomeado adido ao estado-maior do ministro da Guerra (CUNHA, 2000), garantindo sua ida ao sertão baiano. Revestido de uma ideologia positivista[79], Euclides da Cunha pretendia propagar as experiências e observações que obteve no momento da experiência em Canudos.

Metodologia

Os Sertões representa uma produção multifacetada, singular frente à imensidão de produções brasileiras que se prestam a parâmetros pré-estabelecidos. Atendendo às demandas geológicas, antropológicas, sociológicas da sociedade metropolitana – essa apática quanto ao conhecimento do sertão, do sertanejo, das motivações e dos desdobramentos da guerra de Canudos -, compreende-se a importância de desenvolver este trabalho em prol do caráter memorialístico da obra.

Sob a perspectiva da memória desdobrada por Vera Brandão (2008), a memória auxilia na manutenção dos acontecimentos históricos.

> Existem sentimentos contraditórios e ambíguos que envolvem: de um lado, a necessidade de "nunca esquecer" para que o fato não volte a ocorrer, valorizando as narrativas dos sobreviventes e seus arquivos; e, de outro, o direito e a necessidade de

[79] Escolhe-se como referencial teórico o livro de Ivan Lins (1964).

> calar, silenciar para sobreviver. (…) Nesse caso, também, a memória dos conflitos, como já abordamos, pode ser "cultivada" por movimentos nacionalistas que, ainda hoje, ideologizam e alimentam a intolerância e os confrontos (BRANDÃO, 2008, p. 26 e 27).

Considerando as perspectivas de Jacques Le Goff, o espaço da obra de Euclides da Cunha é distintamente no "novo documento": de maneira coerente, ele desenvolve temas pertinentes à sua ideologia positivista sob o viés quantitativo-científico, embora não os use em detrimento das análises sociológicas – enxergou-se a aplicabilidade do viés quantitativo do documento no esmiuçamento para a completude do monumento.

> O novo documento, alargado para além dos textos tradicionais, transformado – sempre que a história quantitativa é possível e pertinente – em dado, deve ser tratado como um documento/monumento. De onde a urgência de elaborar uma nova erudição capaz de transferir este documento/monumento do campo da memória para o da ciência histórica. (LE GOFF, 1990, p. 550).

Discussão

O livro é fragmentado em três partes, havendo uma relação interna responsável pela coerência em se descrever minuciosamente a terra e como as ações e costumes do homem são moldados por essa, explicando com a linguagem cientificista o que era inacreditável: homens que faziam de materiais rústicos (esses pertencentes às suas atividades de subsistência) sua principal arma de defesa, que habitavam taperas de barro e que viviam em condições insólitas no meio do sertão conseguiram derrotar três expedições do exército brasileiro. A ideia pré-conceituosa compartilhada à população republicana não oferecia veracidade suficiente para exterminar as dúvidas levantadas sobre a ação dos militares: a propagada das forças armadas sobre os habitantes do arraial de Belo Monte não condizia com a realidade, mas, até então, não havia formas de rebatê-la pela falta de informações. Com a publicação do "livro vingador", denominação dada pelo próprio autor, oportunizou-se um processo de apresentação dessa parte do povo brasileiro à população metropolitana: o medo da volta da monarquia transformou o "problema" de Canudos na chance para reafirmação dos princípios republicanos.

> Com a guerra de Canudos, completa-se o processo de consolidação do regime republicano. Graças a ela, exorcizou-se o espectro de uma eventual restauração monárquica. (…) pode-se dizer que a opinião pública foi manipulada e que os canudenses serviram de bode expiatório nesse processo.
> (…)
> O papel que este livro teve na história e na cultura brasileira foi fundamental. Arrependida, a opinião do país estava abalada por ter incorrido num equívoco, escancarando sua sanha sanguinária contra um punhado de pobres que não ameaçavam ninguém. (…) O exército envergonhou-se e os brasileiros envergonharam-se do exército (GALVÃO, 2009).

Os números que envolvem a Campanha de Canudos surpreenderam pela disparidade, mas bem justificados ao se encarar a ação diante do autoritarismo e pretensa superioridade dos militares: por estarem preparados para guerras, possuírem materiais bélicos de boa precisão e conhecimentos institucionais sobre a atuação em campo de batalha, eles ignoraram itens primordiais em sua fissura pelo poder.

> Refiro-me, especificamente, ao tortuoso quadro político que marcou a passagem da liderança militar para o grupo político que, tendo à frente os cafeicultores paulistas, deu início ao primeiro governo civil do novo regime, em 1894. (…) A ação militar da proclamação e a falta de um reconhecimento mais amplo da legitimidade desse grupo político, além das dissenções internas do próprio Exército, tornaram extremamente frágil a adoção de um governo militar para a República brasileira. Se na luta contra a monarquia e todos os seus pressupostos o conjunto dos republicanos parecia unido, depois da proclamação o embate entre diferentes projetos políticos e institucionais opôs de forma definitiva pelo menos dois grandes grupos: militares e civis (HERMANN, 2003).

Diante da ignorância e pouco material disponível, a opinião pública foi facilmente manipulada. Precisou-se de tempo e prestígio para desvelar os reais crimes cometidos em Canudos. Na própria atividade de escrita ao *jornal O Estado de São Paulo*, Euclides da Cunha necessitava de agilidade e rapidez no envio de material: em menos de dois meses ele escreveu e entregou ao jornal trinta e uma reportagens. Na leitura da primeira referência do autor a Canudos no artigo *A Nossa Vendéia*, título que faz remissão à revolta monarquista e católica contra a Revolução Francesa na Europa, a Os Sertões, a diferença de posicionamento é alarmante: o perfil acadêmico de Euclides ponderava e tratava de remodelar sua concepção de acordo com os acontecimentos, com o passar do tempo, com as novas notícias e com as percepções que tinha do que no campo de batalha – poderíamos classificar a obra de além de vingadora, ela também tratou de se retratar.

Na análise do processo de montagem de artigo, reportagens e obra literária, percebemos na vivência do autor a mutação de sua posição tal como ocorreria àqueles que permaneciam nas grandes cidades em seu estado de inércia intelectual quanto à situação real dos canudienses. Além do simples repasse de informação, ele assumiu um compromisso moral para realizar a denúncia e promover a reflexão naqueles que se encontravam de olhos vedados às reais intenções dos militares.

Considerações Finais

Reconhecer a diversidade racial e cultural continua a ser um problema na atualidade, mas não há mais uma massa ignorante homogeneizada. Vislumbrar as origens e desenvolvimento é relevante para a compreensão da dinâmica social e, para isso, é crucial ter contato com a memória coletiva, algo permitido com a obra de Euclides.

A preocupação do autor em compartilhar outro ponto de vista, extraoficial, auxiliou a enquadrar Antônio Conselheiro e seus seguidores de forma adequada: de vilões passaram a vítimas. Essa inquietação em denunciar também permite a reflexão, ainda na atualidade, sobre as consequências de uma luta política velada: o banho de sangue resultante do massacre de sertanejos e militares teve início e continuidade sob argumentos inverossímeis e tornou-se um marco. O "livro vingador" ganha destaque pelas suas formas de ação na sociedade, cumprindo com sua função e se classificando em outras diversas – entre elas, a literária. Euclides permanece como referência de escritor brasileiro pela disponibilidade e apresentação das memórias constituídas no período da destruição do arraial.

Conciliando o determinismo, composto pelas correntes evolucionista, darwinista e positivista, à concepção de heróis de Carlyle[80], Euclides da Cunha propõe reflexão acerca das razões para tamanho atraso no desenvolvimento do interior do país frente ao crescimento progressivo e do Brasil em comparação à expansão agressiva dos demais, algo extremamente necessário ao momento em que se procurava consolidar a República e formar uma nação independente, longe do estigma de colônia. Certamente existem ainda muitas considerações a serem feitas de uma obra de tamanha completude humanística, principalmente no que tange à sua contribuição para a formação da cultura brasileira.

Referências

BRANDÃO, Vera M. A. T. **Labirintos da memória: quem sou?** São Paulo: Paulus, 2008.

CUNHA, Euclides. **Diário de uma expedição**. Org. Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

[80] Carlyle afirma que a definição de ambições de uma nação possui relação direta com o heroísmo, que reside não na perfeição moral, mas na energia que dispunha para enfrentar as dificuldades, pois a moral se determina do ponto de vista: "no man is a hero to his valet".

_____. **Os Sertões**: Campanha de Canudos – Edição crítica. São Paulo: Ática, 2009.

GALVÃO, Walnice N. **Um "livro vingador"**. In: CUNHA, Euclides da. Os Sertões: Campanha de Canudos – Edição crítica. São Paulo: Ática, 2009.

HERMANN, Jacqueline. *Canudos* **destruído em nome da República**: uma reflexão sobre as causas políticas do massacre de 1897. Fonte: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg3-4.pdf>. Acessado em 14 de set de 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão et all. Campinas: SP Editora Unicamp: 1990.

LINS, Ivan. **História do positivismo no Brasil**. Editora Nacional: São Paulo, 1964.

O CARNAVAL DE ANTARES: FANTÁSTICO E CARNAVALIZAÇÃO EM *INCIDENTE EM ANTARES* DE ERICO VERISSIMO

Valeria Cristina da Silva
Orientadora: Tânia Pellegrini
Universidade Federal de São Carlos

Resumo: No período extremamente conturbado correspondente às décadas de 1960-1970 no Brasil, a literatura percorreu caminhos curiosos. Os autores desse período, no anseio por exprimir o dilaceramento da sociedade brasileira decorrente da ditadura militar e conscientes da dificuldade de representar o mundo como um todo, encontraram na fragmentação da narrativa, na colagem, na montagem, no empréstimo de recursos de outras linguagens (cinema, propaganda etc.) as respostas estéticas necessárias para este momento tão complexo. Neste cenário, contudo, destaca-se a figura de Erico Verissimo, que vai na contramão de seus contemporâneos. Fiel à sua concepção literária, o autor constrói uma obra avessa a essas renovações estéticas. Baseado nos pilares do "realismo" crítico, *Incidente em Antares* inova com a introdução do elemento fantástico, pouco frequente na tradição literária nacional, o qual, por sua vez, influi diretamente em um efeito *carnavalizador*, responsável pelo caráter crítico da obra. Tendo como base alguns estudos referentes à literatura fantástica e o momento histórico em que *Incidente em Antares* foi produzido, nosso trabalho é construído a partir de três objetivos específicos: revelar de que forma a obra em questão articula-se formalmente em relação à construção do *fantástico*; delinear a ligação desse elemento com o desenvolvimento temático de *Incidente em Antares*; demonstrar como esse fantástico adquire características próprias, permitindo o surgimento do que Mikhail Bakhtin nomeou de *carnavalização* literária, garantindo assim a o caráter crítico da obra em questão.

Palavras-Chave: Literatura brasileira, Carnavalização, Fantástico, Teoria Literária, Ditadura Militar.

Prolongamento do projeto de Iniciação Cientifica, "*Com a palavra, os mortos*: o alcance do Fantástico em *Incidente em Antares* de Erico Verissimo", realizado em 2008, com apoio da FAPESP, sob a orientação da Profa. Dra. Tânia Pellegrini, o presente projeto nasceu em grande parte dos questionamentos surgidos durante aquele ano de pesquisa. A partir de uma revisão do estudo apresentado anteriormente, somado ao amadurecimento e ampliação do arcabouço teórico, pudemos retornar a temática, a fim de complementar o que se iniciou em 2008

No trabalho anterior, que visava somente analisar a construção do fantástico no interior de *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo, e sua relação com o contexto histórico-político vigente na época em que a obra foi produzida, deparamos primeiramente com a problemática das (in)definições do conceito de fantástico. Ainda que mantenhamos o posicionamento adotado naquela ocasião, percebemos que o *corpus* de teorias consultado

na época ainda era insuficiente para sustentar tal posição, ainda mais considerando as reflexões mais recentes dedicadas ao tema. Com a ampliação do *corpus*, foi possível uma maior reflexão acerca das questões que envolviam o elemento fantástico no caso particular do romance de Verissimo. Foram essas reflexões, somadas à leitura dos textos de Mikhail Bakhtin, que provocaram um novo questionamento e uma nova hipótese: a de que o elemento fantástico, mais do que um meio para exercício da crítica a época vigente, poderia ser um meio para construção do efeito *carnavalizador* presente na obra e de que a carnavalização somada à construção paródica do texto e não simplesmente o fantástico, como se acreditava anteriormente, é responsável pelo caráter crítico, engajado e, principalmente, inovador da obra.

O termo fantástico, autorizado no livro pelo incidente macabro, está ligado ao imaginário, em que palavras como "incrível", "extraordinário" e "inacreditável" muitas vezes surgem como seus sinônimos. Na literatura, mais do que um adjetivo, o fantástico pode ser encarado como um gênero[81] literário, com limites, regras e características próprias.

Vários foram os estudiosos que se dedicaram a tecer uma definição de fantástico na literatura. Márcio Cícero de Sá (2003), em sua tese dedicada a alguns desses estudos, afirma que as primeiras teorias sobre o tema estavam muito mais ligadas a questões temáticas. Lovecraft (1973), citado por ele, é um exemplo dessa primeira "tentativa" de teorização do fantástico. Para o escritor norte-americano, o fantástico (ou o sobrenatural na literatura) estaria diretamente ligado ao sentimento de medo: "*The one test of the really weird is simply this – whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with the unknown spheres and powers* […]" (LOVECRAFT, 1973, 16). Além disso, para ele o fantástico também se caracteriza por sua "parafernália" típica:

> This novel dramatic paraphernalia consisted first of all the Gothic castle, with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and demoniac fright (LOVECRAFT, 1973, p. 25).

Já Todorov (2004b), responsável por uma das mais importantes críticas sobre o fantástico, substitui esse medo, descrito por Lovecraft (1973), por outro sentimento – o da hesitação: "Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de

[81] Ressaltamos aqui que a denominação gênero não se refere à concepção aristotélica. Um estudo mais aprofundado acerca do tema talvez seja necessário no decorrer da pesquisa.

causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de hesitar entre ós dois criou o fantástico" (TODOROV, 2004b, p. 31).

O autor ainda acrescenta que o evento sobrenatural, incrível, deveria surgir dentro de um contexto *crível*, ou seja, em um cenário ordinário, realista, que, por meio do fator metaempírico ali inserido, constrói uma dualidade entre realidade e fantasia extremamente importante para a verossimilhança da obra.

Desta forma, o fantástico pode ser grosseiramente definido como o gênero literário cujas obras possuem um enredo formado por um acontecimento sobrenatural que não pode ser explicado, em que o evento fantástico não é aceito, mas também não é negado. Tal definição vai na contramão da caracterização de gêneros "vizinhos" como, por exemplo, do realismo maravilhoso, que, para muitos, nada mais é que uma extensão do fantástico.

> Ao contrário da "poética da incerteza", calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou temor sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito em óptica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Sobre os personagens do realismo maravilhoso, Chiampi (1980, p. 61) afirma: "Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito".

Traçando uma divisão entre fantástico *lato* e *strictu sensu*, Selma Calasans Rodrigues (1988) foi bastante feliz ao definir que fantástico *lato sensu* é aquele que nomeia o conjunto de narrativas que se caracterizam pela simples presença da fantasia e do sobrenatural, entre elas, o realismo maravilhoso e suas subdivisões. Já o fantástico *strictu sensu*, para a autora, é o mesmo descrito por Todorov (2004b). Obviamente, a questão do fantástico é muito mais complexa do que se apresenta; reflexões e leituras mais profundas serão necessárias ao longo de nossa pesquisa. No entanto, os estudos aqui apresentados servem para demonstrar o posicionamento adotado para a análise do elemento sobrenatural em *Incidente em Antares* – tendo em vista que o tema de nossa pesquisa é a carnavalização no romance em questão e seu efeito crítico, e que essa, por sua vez, só é possibilitada a partir da inserção deste elemento sobrenatural.

Podemos afirmar que Érico Verissimo optou pelo modo tradicional do fantástico, contornando todos os obstáculos existentes para essa construção. Estão presentes na obra todos os pontos-chave descritos por Todorov (2004b): o prosaísmo de onde se origina o evento sobrenatural, o horror perante os acontecimentos e, principalmente, a hesitação:

> Éramos, entretanto, obrigados a dar crédito a pelo menos três de nossos sentidos – o da visão, o da audição e o do olfato – já que nada podíamos dizer dos dois restantes, pois ninguém havia tocado os corpos daqueles mortos ambulantes e muito menos – perdoe-se-me a brutal alusão – provado de suas carnes putrefatas (TODOROV, 2004b, p. 259).

No entanto, a originalidade da obra vai além da questão do fantástico, isso porque, embora Verissimo tenha galgado as tradicionais regras da teoria de Todorov (2004b), a forma como constrói o elemento fantástico e, até mesmo, a relação deste com o humor no livro leva-nos para outro campo: o da carnavalização.

Foi em seu clássico estudo sobre Rabelais que Mikhail Bakhtin (2010) definiu o que seria a *carnavalização literária*. Discutindo a questão do riso na Idade Média, o autor apontou sua importância ao contrastá-lo à cultura oficial, ao tom sério, religioso da época feudal:

> Dentro de sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas e carnavalescas, os ritos cultos e cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (BAKHTIN, 2010, p. 3).

E, deste modo, essas manifestações

> ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas (BAKHTIN, 2010, p. 5, grifos do autor).

Bakhtin (2010) afirma que essa "divisão" criava uma *dualidade de mundos* extremamente importante para se compreender a consciência cultural da Idade Média e a civilização renascentista. Ressalta ainda que, apesar de tal dualidade já existir desde eras primitivas, ela ganhou importância apenas na Idade Média, pois, a partir do momento que se criou a concepção de Estado e o regime de classes, tornou-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos. Assim, as formas cômicas tornaram-se não-oficiais, modificaram-se e aprofundaram-se para tornarem-se a mais alta expressão da cultura popular (BAKHTIN, 2010).

Neste aspecto, além de sua construção paródica, a importância do carnaval se deve ao fato de que elimina barreiras sociais instituídas a partir da Idade Média:

> *Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem

> nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade* (BAKHTIN, 2010, p. 6, grifos nossos).

Complementando essa ideia, Bakhtin (2010, p. 8) ressalta: "Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus".

Ora, e não seria *Incidente em Antares* um exemplo desse carnaval? Sete mortos no espaço público do coreto da praça que, a partir de sua condição de mortos, são capazes de denunciar vilanias e pecados ,desestabilizam a ordem social. E os espectadores do espetáculo macabro também não são parte do próprio "festejo"? Afinal, eles são algozes, vítimas e testemunhas ao mesmo tempo. Durante o período em que os mortos ali permanecem, todos, impreterivelmente, estão vivendo aquele momento. Sobre esse aspecto, discorre Pellegrini:

> A partir daí, a função coral da multidão (que também lembra carnaval e escolas de samba) afirma-se, complementando a plasticidade da encenação. É um verdadeiro espetáculo de luz, cor e som, cujo sucesso não se deve só a atuação dos mortos no papel principal, mas ao conjunto formado por muitos elementos, dos quais o povo, finalmente, tem uma parcela significativa (PELLEGRINI, 1996, p. 99).

É inegável a presença do carnaval, assim como o entende Bakhtin (2010), na obra de Verissimo, assim como é inquestionável o efeito que essa construção carnavalizada produz ao aspecto crítico da obra. Longe de se anularem, a hipótese aqui é a de que fantástico e carnavalização se completam e garantem o viés crítico do romance, uma vez que *o fantástico parece ser a própria carnavalização do real*. Somente a recorrência ao *fantástico*, do modo como foi utilizado, ou seja, *carnavalizado*, pode dar ao romance em questão o estatuto de crítico e engajado, uma vez que os temas nele tratados referem-se à construção e ao desenvolvimento da sociedade brasileira, em um momento histórico em que as críticas estavam proibidas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____.**Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance).** São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BEZERRA, Paulo. O carnaval na literatura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, v. 1, n. Folhetim, p. 6-9, 1984.

DAMATTA, Roberto. Conjugando o Carnaval. **Folha de S. Paulo**, Folhetim, 4 de março de 1984.

FREUD, Sigmund. Lo siniestro. In: _____. **Obras Completas**. Tomo II. Tradução de Luiz López Ballesteros y Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996. p. 2483-3015.

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

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. **Itinerários** – Revista de Literatura da Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Araraquara: UNESP, 1990.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo,** n. 16, 2003.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Supernatural Horor in Literature**. New York: Dover Publications, 1973.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. Campinas; São Carlos: Mercado das Letras; EdUFSCar, 1996.

ROAS, David. **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

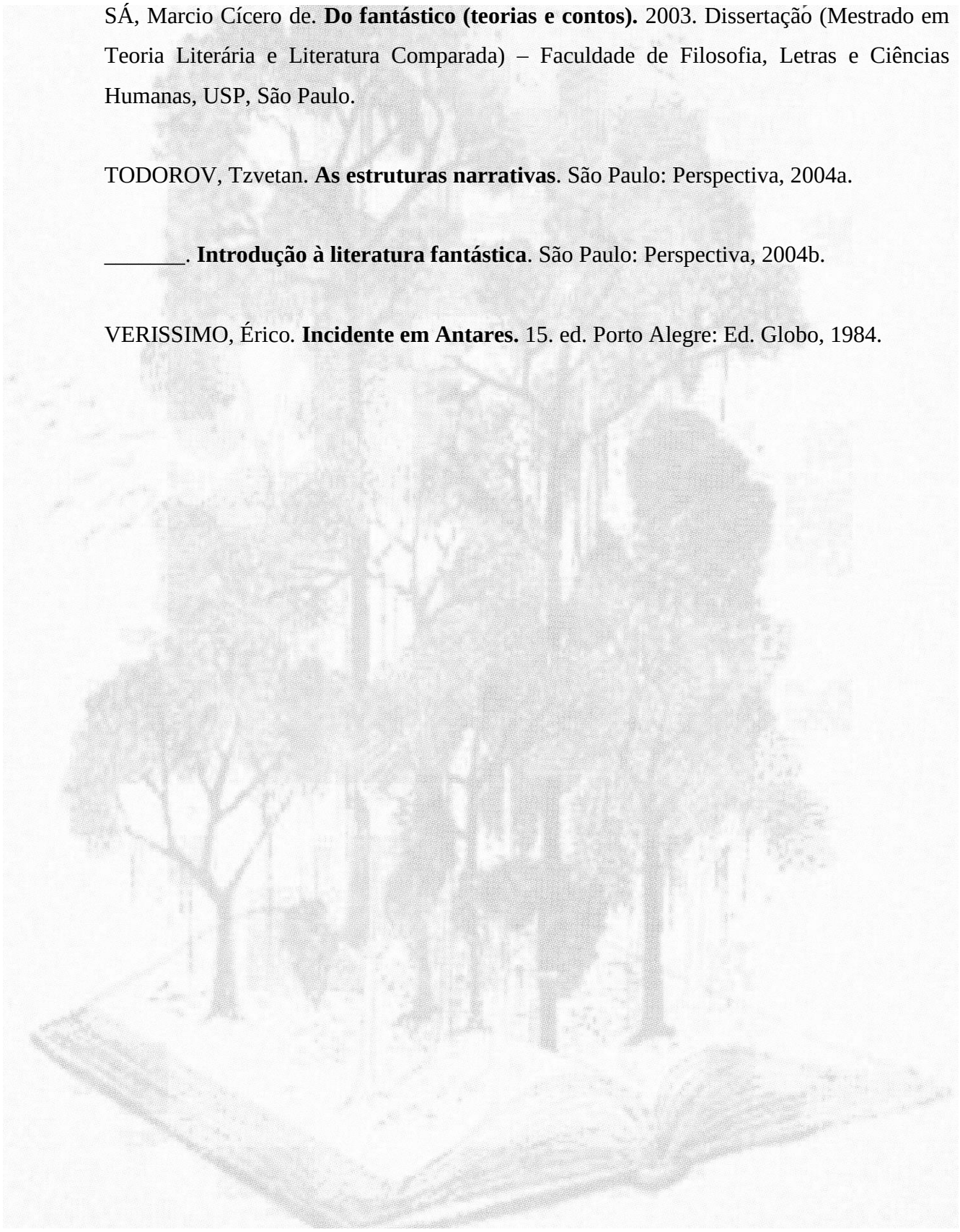
RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

SÁ, Marcio Cícero de. **Do fantástico (teorias e contos).** 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

VERISSIMO, Érico. **Incidente em Antares.** 15. ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1984.



O DUELO ENTRE LIBERDADE E SEGURANÇA EM "EVELINE", DE JAMES JOYCE

Francisco Ronaldo da Silva Santos
José Vilian Mangueira
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Resumo: A dicotomia entre masculino e feminino é tema recorrente na literatura, sendo normalmente matéria ficcional para a discussão sobre a relação da mulher na sociedade, englobando, também, questões políticas e de identidade. Nesse trabalho propomos um exame acerca do duelo interior da protagonista Eveline – conto de mesmo nome, do autor James Joyce – entre permanecer na vida de segurança, dedicação e sacrifício pela casa e família em oposição à oportunidade de fugir e começar uma nova história no exterior. Para tanto, optamos pela análise através de eixos temáticos, que incluem o lugar onde morava, a relação da personagem com pai, o trabalho, o relacionamento com Frank e, finalmente, a fuga. Apoiaremo-nos em reflexões teóricas sobre o tema do feminino presentes principalmente nas obras de Zolin (2004, 2009). Através da análise do conto, é revelado um constante embate sobre os motivos positivos e negativos para a personagem continuar em casa ou fugir, dialogando com uma reflexão social sobre a vontade de libertação ou submissão da mulher frente à situação imposta a ela pelo patriarcado. Consideramos essa reflexão importante em decorrência das discussões atuais sobre políticas de gênero e minorias, além de relevante para os estudos de crítica literária feminina.

Palavras-Chave: Eveline, James Joyce, Crítica Feminina.

Não é de hoje que a discussão sobre o feminino e suas diversas correntes de estudo está presente nos textos e trabalhos de diversos autores mundo a fora. Esse tema tem sido recorrente nos mais diferentes campos, que perpassa desde as ciências sociais e ganha espaço privilegiado na literatura mundial, mesmo que a voz do feminino tenha sido velada por séculos, graças à dominação do masculino enquanto criadores das obras artísticas. Ao longo da História, a representação da mulher tornou-se importante objeto de análise social, histórica e literária, principalmente depois do surgimento da crítica feminista nos anos 70 (cf. ZOLIN, 2009).

Nesse artigo faremos uma análise crítica do conto "Eveline", de James Joyce. Publicado em 1914 na coletânea de contos *Dubliners*, a narrativa em fluxo de consciência mostra a personagem principal – que dá nome ao conto – sentada em frente à janela de sua casa refletindo sobre sua vida enquanto aguarda o momento de partir com Frank, um rapaz por quem se apaixonara. O narrador onisciente, passeando pelas memórias da protagonista, nos revela momentos e pensamentos que ora se mostram indicativos favoráveis à sua fuga e ora são avessos.

Nossa perspectiva de pesquisa é elencar à luz da narrativa e das sugestões feitas pelo texto os argumentos que se mostram favoráveis à fuga da protagonista do mundo onde pertence em contraposição aos motivos que apontam para a sua permanência. A partir disso, será possível conhecermos a personagem de forma mais profunda, relacionando sua trajetória com as forças sociais e históricas que lhe envolvem e são decisivas para a solução do grande questionamento acerca de seu futuro.

Para tanto, consideramos necessária a separação da análise em eixos temáticos que vão proporcionar maior organização para nosso estudo. O primeiro eixo sugerido diz respeito ao lugar, considerando o espaço como aspecto decisivo principalmente em relação ao papel que a protagonista desempenha onde mora em comparação ao que pretende viver; o segundo refere-se ao trabalho, que não se restringe ao emprego que possui, mas também à sua atuação no serviço doméstico; o terceiro foca na complicada relação com o pai, força importante na construção da personagem e contundente na sua decisão final; o quarto mira em seu relacionamento com Frank; e, finalmente, refletimos sobre sua fuga.

Ponderando sobre o primeiro eixo nos é apresentado o lugar onde se passa a maior parte da narrativa: "Estava à janela, contemplava o crepúsculo invadir a avenida" (JOYCE, 2006, p. 37). Como dito anteriormente, é dali onde são explorados os pensamentos e a memória da protagonista. Esse local é bastante simbólico, pois a janela representa uma abertura do interior para o exterior, onde Eveline projeta da segurança de seu lar o futuro fora dele.

O cenário desagradável e pesado da cidade, salientado por elementos como poeirento, pequena, escura – se mostra contrastante à lembrança da infância que trazia um campo "ela brincava com as crianças dos vizinhos" (JOYCE, 2006, p. 37), que aparece como um espaço de liberdade e felicidade, pelo menos até ser vendido para construir prédios de "tijolos claros e telhados luzidos" (JOYCE, 2006, p. 37), que se opunham à casa "pequena e escura" (JOYCE, 2006, p. 37) onde morava. Dessa forma, além da destruição do ambiente aprazível, as novas edificações faziam sua própria casa parecer uma prisão, graças ao seu aspecto de clausura e desconforto.

Na narrativa, o desaparecimento da liberdade de Eveline na infância é seguido pela morte de sua mãe, colocando uma situação paralela à outra através do excerto: "Apesar de tudo, pareciam ter sido felizes nessa época. O pai não era tão mau e, além disso, sua mãe ainda vivia" (JOYCE, 2006, p. 37). A partir de então, todo aquele espaço agradável parece ter mudado de cor e atmosfera. Saindo das lembranças, a protagonista vê uma rua quase morta, em que "poucas pessoas cruzavam" (JOYCE, 2006, p. 37) e onde silêncio e

monotonia imperavam: “Ouviu os passos ressoarem na pedra da calçada” (JOYCE, 2006, p. 37). Dessa forma, a vida se mostrava infeliz e chata, sendo esse sentimento refletido e refratado àquele ambiente.

Mesmo com uma perspectiva tão pessimista, Eveline apresenta motivos que indicam sua vontade de permanecer no lar que são derivados da segurança proporcionada por todos aqueles anos morando ali, mesmo sem nenhuma perspectiva de vida melhor e mais dinâmica. O trecho “Havia concordado em partir, em deixar o seu lar” (JOYCE, 2006, p. 38), esclarece que fugir não fazia parte de seus planos, sendo que a ideia partiu de Frank; além de demonstrar saudosismo antecipado sobre “aqueles objetos que jamais sonhara separar-se” (JOYCE, 2006, p. 37). Assim, por mais fortes que as amarras ao passado sejam, elas não parecem ser mais intensos do que os motivos apresentados para escapar.

Percebem-se fortes tendências à sua permanência também em relação ao seu trabalho. Eveline dividia seu tempo na loja onde era empregada e no serviço doméstico: “[...] precisava, é claro, trabalhar pesado em casa e no emprego” (JOYCE, 2006, p. 38).

Apenas memórias ruins são apresentadas sobre o trabalho na loja, principalmente pelo mau relacionamento entre Eveline, sua patroa e as demais empregadas. Segundo a narradora, “a senhorita Gavan ficaria satisfeita. Sempre vivera de ponta com ela, especialmente quando havia alguém perto. – Senhorita Hill, não vê estas senhoras esperando? – Por favor, senhorita Hill, aperte-se” (JOYCE, 2006, p. 38). Mais do que o desgosto pela ocupação, esses excertos demonstram a lentidão e lerdeza da protagonista – característica importante que tem reflexo no desfecho do conto.

O trabalho doméstico parecia mais árduo ainda, pois vinha acompanhado da responsabilidade de cuidar de duas crianças mais novas, acumulando, dessa maneira, a função de mãe: “trabalhava para manter tudo arrumado e fazer com que as duas crianças, deixadas a seu cargo, se alimentassem direito e não se atrasassem para a escola. Era trabalho duro, vida dura” (JOYCE, 2006, p. 39). A infinitude do trabalho é demonstrada unindo dois trechos: “Lar! Correu os olhos pela sala, revendo os móveis familiares, que ela ano após ano espanava todas as semanas, perguntando-se de onde poderia vir tanta poeira” (JOYCE, 2006, p. 37) e “Recostara a cabeça na cortina e sentia o odor poeirento do cretone. Estava cansada” (JOYCE, 2006, p. 37). A poeira é bastante representativa, pois simboliza o trabalho que, por mais árduo que a narradora sugira – lembremos que ela se mostra lenta –, nunca acaba, tornando a limpeza uma atividade sem fim.

Enfim, ela havia se transformado no pilar da casa, assumindo o papel da mãe enquanto cuidadora da família e o papel do pai, pois ela – com a colaboração de Harry, que

sempre mandava o que podia – "Empregava na casa todo o seu ordenado – sete shillings" (JOYCE, 2006, p. 38) para sustentar a casa. O pai quase nunca ajudava. Mas mesmo com uma labuta tão pesada, Eveline ainda apresenta um argumento positivo: "agora que ia partir, não a julgava uma vida totalmente indesejável" (JOYCE, 2006, p. 39), destoando de todos os outros apresentados sobre o trabalho.

Sem a cooperação do pai nos gastos da família, Eveline apresenta muita dificuldade em lidar com o serviço de casa. Segundo a narradora, "era difícil arrancar alguma coisa do pai" (JOYCE, 2006, p. 38), principalmente porque "geralmente estava embriagado no sábado à noite" (JOYCE, 2006, p. 38), denunciando o gasto de seu dinheiro com o vício. Assim, o patriarca é constantemente apresentado como uma dificuldade a mais na vida da protagonista, representando-lhe, inclusive, perigo: "era às vezes ameaçada pela violência do pai" (JOYCE, 2006, p. 38).

A relação da personagem com a figura paterna, assim como nos outros eixos que analisamos até agora, apresenta mais pontos negativos do que positivos. As reclamações são oriundas de um relacionamento que desandou após a morte da mãe, empurrando para a jovem as responsabilidades que eram incumbidas à figura feminina, como o serviço doméstico e educação e cuidado das crianças. Além dessa herança, outra pior parece que lhe foi transmitida: a de alvo da arrogância do pai. Isso porque "Por ser menina, ele nunca se importara com ela quando criança, como fizera com Harry e Ernest. Nos últimos tempos, porém, dera pra ameaçá-la e dizer que só cuidava dela em respeito à memória da mãe" (JOYCE, 2006, p. 38). Sem os irmãos para protegê-la, era ela quem suportava tudo sozinha, assim como sua mãe aguentara em vida. O desabafo "não sofreria como sua mãe" (JOYCE, 2006, p. 38) acentua a comparação entre a situação de ambas.

A relação que Eveline tinha com o pai passa a ser insuportável: "as inevitáveis discussões por causa de dinheiro nas noites de sábado começavam a fadigá-la de modo insuportável" (JOYCE, 2006, p. 38), afetando-lhe emocionalmente e fisicamente, como revelado na passagem "sabia que era essa a causa de suas palpitações" (JOYCE, 2006, p. 38). A empatia dos dois parece diminuir ainda mais quando ele proíbe o namoro de Eveline: "o pai naturalmente descobrira o caso e proibira-a de conversar com Frank. 'Conheço esses marinheiros', disse ele. Os dois homens tiveram uma discussão" (JOYCE, 2006, p. 40).

Mais uma vez, quando todos os argumentos apontam para a negação à vida que leva, a protagonista consegue recuperar algum motivo positivo para equilibrar a situação. Dessa vez, ela recorda de momentos felizes quando "o pai não era tão mau" (JOYCE, 2006, p.

37), buscando construir uma imagem de afeição que há muito parecia ter sido apagada: "Às vezes, ele sabia ser agradável. Há pouco tempo, ela passara um dia na cama, doente, e ele havia preparado torradas na lareira e lido uma história de fantasmas pra distraí-la. [...] Recordava-se dele pondo o chapéu da mulher para divertir as crianças" (JOYCE, 2006, p. 40).

A relação de Eveline com a figura paterna, que até então era a mais próxima com o masculino, é regida por submissão, como demonstrado na passagem: "[o pai] acabava por entregar-lhe o dinheiro, perguntando-lhe se ia ou não comprar mantimentos para o almoço de domingo. Ela então saía correndo fazer as compras, comprimindo na mão a bolsa de couro preto, enquanto abria caminho através da multidão" (JOYCE, 2006, p. 39). Mesmo tendo tanta atividade no tocante à direção da família, a palavra do pai ainda exerce poder nas decisões finais, atitude atrelada à cultura patriarcal que coloca os homens como os chefes de família.

Eveline se mostra subserviente à família e ao poder do masculino. Como vimos em relação ao pai, a sujeição da personagem feminina não está relacionada a ser protegida ou sustentada por ele – ocorre, inclusive, o contrário –, mas sim em estar à frente da família e da casa e mesmo assim não ter o controle sobre elas, pois a figura paterna ainda é colocada em um patamar mais elevado que o seu, e como tal, digna de obediência. Além dele, os irmãos também são descritos em uma posição superior ao da protagonista, servindo-a como escudo quando estavam por perto: "já não havia ninguém para protegê-la. Ernest estava morto e Harry, que trabalhava na decoração de igrejas encontrava-se sempre viajando pelo interior" (JOYCE, 2006, p. 38).

Agora, mesmo próxima de recomeçar a vida longe desse contexto de subordinação familiar, Eveline comprova sua ineficiência em assumir uma postura de auto-suficiência. A vida em Buenos Aires acompanhada de Frank por mais encantadora que pareça ser ainda é envolvida pelo medo – ou incapacidade – de agir por conta própria. Primeiro porque a passagem "Havia concordado em partir" (JOYCE, 2006, p. 38), demonstra que a ideia de ir embora não foi dela, eximindo-a de qualquer indício de ousadia pela fuga que a narração poderia ter sugerido até então. Além do mais, o trecho "Frank a salvaria. Dar-lhe-ia vida, talvez também amor" (JOYCE, 2006, p. 40) é um ótimo demonstrativo da dependência da personagem, sugerindo que ela não conseguiria se salvar por si mesma, sendo necessário, mais uma vez, uma força masculina que lhe impulsionasse, função que foi delegada ao amado: "Frank ia envolvê-la em seus braços, protegê-la. Ele a salvaria" (JOYCE, 2006, p. 40). Seu destino mais uma vez seria decidido um homem.

A relação de confiança entre Eveline e Frank não aparece como sólida e segura. Muitas das descrições feitas acerca do jovem transmitem incerteza quanto à sua confiabilidade, como alertado pelo pai quando a proibiu de vê-lo. Porém, não é possível definir o caráter do rapaz, pois como a narração explora apenas o interior da protagonista, o que conhecemos dele são acepções feitas por ela: "Ele era amável, humano, tinha um grande coração" (JOYCE, 2006, p. 39).

No entanto, a trajetória do rapaz indica um estilo de vida descompromissado, pois ele não se estabelecia em lugar algum, viajando por vários países graças aos navios onde encontrava emprego: "Frank sabia histórias sobre lugares distantes. Principiara como grumete, viajando para o Canadá num navio da Allan Line, com o solde de uma libra por mês. Disse-lhe os nomes dos navios em que havia trabalhado e das diferentes companhias de navegação" (JOYCE, 2006, p. 39). Além disso, as características do jovem indicam um estilo despojado – "Estava parado no portão, o boné apontado para trás, os cabelos em desalinho sobre a testa bronzeada. [...] Frank gostava imensamente de música e tinha alguma voz" (JOYCE, 2006, p. 39), sugerindo uma dinâmica de vida alternativa, diferente do que era considerado comum ou apropriado à sociedade da época, afastando dele a imagem de seriedade e credibilidade.

As características singulares de Frank somadas à solidão em que Eveline vivia foram motivos importantes para a aproximação de ambos: "Nos primeiros dias, experimentara a emoção de ter um namorado; depois, começara a amá-lo" (JOYCE, 2006, p. 39). Com sua gentileza – "Todas as noites, ia esperá-la à saída da loja e acompanhá-la até em casa" (JOYCE, 2006, p. 39) –, as novidades que ele a proporcionava – "Levou-a a assistir *A jovem boêmia* e ela ficou enlevada ao ver-se em companhia dele numa parte do teatro em que nunca fora antes" (JOYCE, 2006, p. 39) – e o modo como a tratava – "quando Frank cantava a canção sobre a jovem que amava um marinheiro, ela sentia um agradável embaraço. Brincando, ele chamava-a de minha papoula" (JOYCE, 2006, p. 39) –, não demorou muito para Eveline se sentir conquistada, já que ela não tinha nenhuma perspectiva de vida diferente da que tinha. Além disso, as histórias de viagem pelo mundo e liberdade a deixavam maravilhada.

Frank era a melhor – e, talvez, única – alternativa de Eveline construir uma nova história para si. Por esse motivo, tudo acontece muito depressa – parecia há poucas semanas –, demonstrando desespero pela fuga, mesmo que seu futuro marido não a amasse, como proposto no trecho "Dar-lhe-ia vida, talvez também amor" (JOYCE, 2006, p. 40). Essa transformação em seu destino só seria possível longe da família que a

subjugava, da casa que lhe sufocava e do trabalho que odiava: “mas em seu novo lar, num país desconhecido e longínquo tudo seria diferente. Estaria casada; ela, Eveline” (JOYCE, 2006, p. 38). Pela primeira vez no conto o nome da personagem aparece, o que indica que é a partir do casamento que ela se tornaria alguém.

O matrimônio surge aqui como escape, porém, o que ocorre é a troca da submissão pelo pai pela subordinação ao marido. Sua vida não seria tão diferente da que levava, pois apenas sairia do ambiente infeliz e sufocante em que estivera presa desde a infância e cambiaria para outro que, de certa forma, poderia lhe ser mais agradável. Levando em consideração a descrição feita por Zolin (2012) à luz de Schmidt (1999) a respeito do casamento, que o define como instituição “com a preponderância do gênero masculino sobre o feminino, filhos, responsabilidades domésticas e, no máximo, acesso à religião”, a grande mudança para Eveline se daria apenas no espaço físico, pois na vida prática, lhe seriam atribuídas exigências semelhantes às que sempre teve.

Mesmo com motivos decisivos para fugir, Eveline se mostra inclinada para tomar a decisão contrária. Afirmações que parecem determinar um caminho evidente – “Agora, também ela iria abandonar partir, abandonar o seu lar” (JOYCE, 2006, p. 37) – se tornam questionáveis através de reflexões como “Seria sensato? Tentou pesar os prós e os contras de sua decisão” (JOYCE, 2006, p. 38). A dúvida sobre o futuro da personagem se torna maior através de declarações como “talvez nunca mais voltasse a ver aqueles objetos de que jamais sonhara separar-se” (JOYCE, 2006, p. 38) e “bem, ou mal, tinha em casa abrigo e comida” (JOYCE, 2006, p. 38), deixando claro o apego que tinha pela vida que levava, sugerindo ser mais cômodo continuar nela por mais sofrida que fosse.

O momento de maior conflito na narrativa ocorre quando, ainda à janela momentos antes da fuga, Eveline é levada a um acontecimento marcante de seu passado: “Ouvia, lá de longe na avenida, o som de um realejo. Estranho que viesse tocar ali naquela noite, como para lembrar-lhe a promessa que fizera á mãe, promessa de tomar conta da casa enquanto fosse necessário. Recordou-se da noite em que a mãe morrera” (JOYCE, 2006, p. 40). Essa lembrança esclarece a devoção que a protagonista tem pela família, participando dos argumentos que justificariam sua permanência na casa. Porém, essa mesma recordação gera uma epifania:

> Enquanto divagava, a pesarosa visão da vida que sua mãe feria-a na própria carne: uma existência de sacrifícios banais terminada em loucura. Estremeceu ao recordar-lhe a voz, gritando em desvairada insistência:
> – Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!
> Levantou-se num súbito impulso de terror. Fugir! (JOYCE, 2006, p. 40).

Novamente seu destino é comparado ao da mãe, sugerindo para si uma possível sina de loucura pela vida de sacrifícios. Dois fortes argumentos são aqui discriminados, deixando em dúvida sobre qual será a decisão final da protagonista.

Durante o caminho ao cais, de onde partiria de navio pra Buenos Aires, Eveline se mostra confusa, adentrando seu interior em uma indecisão angustiante sobre seu futuro – "Não respondia Frank. Sentia o sangue fugir de seu rosto e, em angustiada indecisão, pedia a Deus que a orientasse, que lhe mostrasse o caminho certo" (JOYCE, 2006, p. 41). O conflito se encerra com uma atitude que se mostra maior que ela própria: "Não! Não! Não! Era impossível. Em desespero, suas mãos crispavam-se" (JOYCE, 2006, p. 41).

A figura do mar se mostra bastante representativa nesse contexto, pois ele é o meio pelo qual a protagonista vai se libertar – "amanhã estaria no mar em companhia de Frank, navegando para Buenos Aires" (JOYCE, 2006, p. 41) –, mas também age metaforicamente como o causador e, ao mesmo tempo, simboliza o próprio medo de Eveline: "Turbilhonando, os mares do mundo envolviam seu coração. Frank arrastava-a para eles: ia naufragá-la" (JOYCE, 2006, p. 41).

O mar é transformado em uma figura traiçoeira e perigosa, e – metamorfoseado em medo – opera na protagonista sensações negativas, como: "sentia o sangue fugir de seu rosto" (JOYCE, 2006, p. 41), relacionando ao frio de navegar pelos mares, e "a angústia provocava-lhe náuseas" (JOYCE, 2006, p. 41), fazendo referência ao enjoo provocado pela oscilação das ondas. O trecho "do vórtice que a submergia, lançou um grito de angústia" (JOYCE, 2006, p. 41) ilustra bem essa relação, representando o momento de maior sofrimento de Eveline dentro do ambiente de medo intenso em que estava rodeada, provocando sua paralisia no cais enquanto perdia sua oportunidade de fuga e dirigia a Frank um "rosto pálido, inerte, Eveline fitava-o como um animal condenado. Não havia em seus olhos sinal de amor ou de saudade" (JOYCE, 2006, p. 41).

Assim, Eveline não consegue concluir seu projeto de fuga, estancando no cais antes de entrar no navio. A atitude de paralisia, de certa forma, contraria os argumentos que foram elencados durante toda a narrativa, já que em todos os eixos que analisamos foram ofertados mais motivos para ela deixar o lar e partir com Frank do que para sua permanencia, além de serem bastante variados. Por outro lado, a motivação para continuar em casa ganha força e eficácia por se resumir basicamente em um argumento: vivera apenas daquela forma, apesar de tudo, era um lugar seguro.

Além disso, viajar para o exterior com Frank não resultaria em uma transformação tão expressiva na vida da protagonista. Ela continuaria vivendo sob o domínio de um homem, cuidando de casa, provavelmente de filhos e sem garantia de amor. A mudança mais significativa seria a do ambiente, pois a ideia que é criada de Buenos Aires revela um lugar mais agradável e menos aprisionador do que o atual.

Eveline se mostra uma mulher completamente subordinada, retraída em todos os eixos refletidos: o lugar onde mora não lhe oferecia nenhuma forma de liberdade ou perspectiva de progresso para ela, pelo contrário, enclausurava-lhe; no trabalho, estava reprimida a exigências e sujeita a reclamações diárias sobre sua competência; em relação ao pai, mantinha uma relação de submissão, mesmo que ela tivesse se transformado no pilar da casa, mantendo-a financeiramente e cuidando de sua organização, a figura do patriarca ainda era a dominante; quanto a Frank, ele foi transformado no responsável pela sua felicidade, sendo ele o único que a poderia salvar, já que ela se mostrava incapaz de tomar atitudes por conta própria; finalmente, durante a fuga ela foi dominada por um medo incomensurável que a privou, inclusive, do controle de seu próprio corpo.

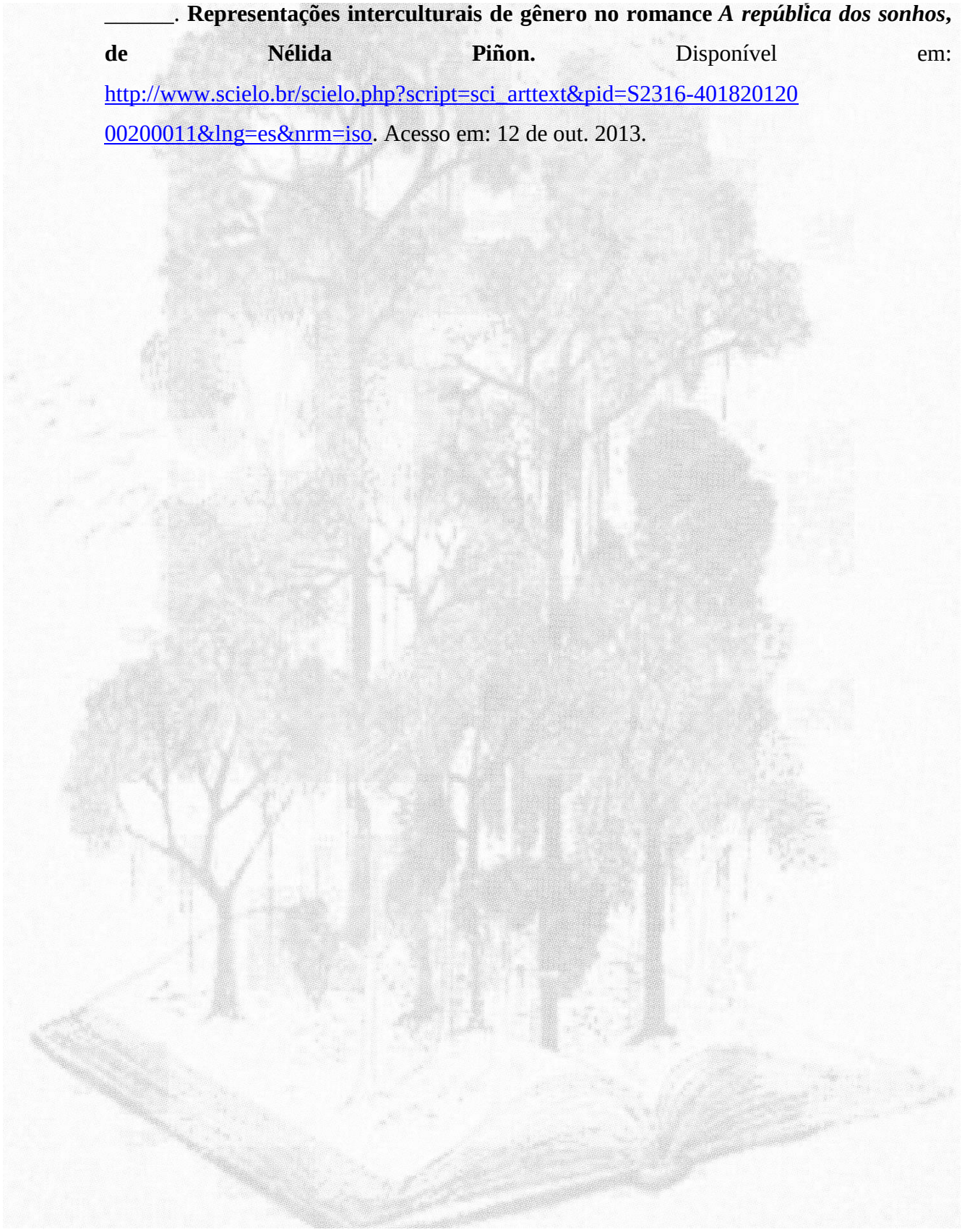
Dessa forma, a fuga proporcionaria à protagonista a saída do aprisionamento físico que lhe enclausurava, mas não absolveria da sujeição, principalmente ao masculino, que se mostra intensamente dominante no espaço e na vida da personagem. Sua trajetória até o momento em que o conto é narrado, a relação com a família e com a sociedade condicionou Eveline a uma postura de submissão às convenções e ao papel que lhe foi reservado pelo patriarcado. O medo proporcionado pela ideia de uma vida diferente da que levava é responsável por tornar a segurança uma motivação mais forte do que o sonho pela liberdade.

Referências

JOYCE, James. Eveline. In: _____. **Dublinenses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2006, p. 37 - 41.

ZOLIN, Lucia Osana. O. Crítica Feminista. In: **Teoria Literária**: abordagens histórias e tendências contemporâneas. Thomas Bonicci; Lúcia Osana Zolin. (Orgs.) 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009, p. 217-242.

_____. **Representações interculturais de gênero no romance *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon.** Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000200011&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 12 de out. 2013.



O PRÍNCIPE DO PERSONALISMO: UMA ANÁLISE DA POSSÍVEL RELAÇÃO DE *O PEQUENO PRÍNCIPE* COM O PERSONALISMO FRANCÊS

Weider Ferreira Silva
Antonio Aurelio Oliveira Costa
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Resumo: Admitindo a possibilidade da presença de elementos filosóficos em uma obra literária de maneira tal que a mesma possa ser estudada como expressão de uma Filosofia, o problema proposto neste trabalho se caracteriza pela seguinte indagação: seria possível afirmar que o texto de *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, possa ser lido e entendido como recurso pedagógico de exposição e difusão das ideias do Personalismo mounieriano? Esta comunicação, impulsionada pela investigação desse problema, busca lançar bases para a reflexão e construção de uma visão ética mais humana e menos individualista e o faz através de uma analise comparativa do clássico supracitado com a Filosofia Personalista, preconizada na figura do francês Emmanuel Mounier, que propõe conceitos bastante profícuos para tal fim, como os de "pessoa", "comunicação", "criatividade", "imprevisibilidade" e "responsabilidade", que podem ser encontrados de maneira figurativa na história criada pelo célebre aviador, conterrâneo do nosso filósofo. Acreditando ser a arte de modo geral e, por conseguinte, a obra literária, um espelho-tradução de uma época, de uma mentalidade, de um pensamento, espera-se oferecer ao menos uma modesta contribuição para o debate filosófico contemporâneo, no que tange aos seus variados objetos de interesse, especialmente a Estética e a Ética.

Palavras-Chave: Filosofia, Personalismo, Estética, Ética, Pequeno Príncipe.

As investigações a que levaram o problema inicial encerrado sob a forma "uma análise da possível relação de "O Pequeno Príncipe" com O Personalismo francês", que traz no seu cerne a possibilidade de ler o clássico de Antoine de Saint Exuperry, como expressão da filosofia personalista de Emmanuel Mounier conduziram esta pesquisa ao vislumbramento de um horizonte bem mais amplo, quase a perder de vista, devido à pluralidade temática que ia se desvelando ao longo da tentativa de resolver a questão delimitada citada acima. Obviamente isto já era esperado, pois, tendo a pessoa como tema central de suas discussões e reflexões, o Personalismo veio a se tornar uma Filosofia bastante abrangente, tratando de diferentes e muitos assuntos:

> [...] questões de ordem política e econômica, religiosa e artística, planejamento da cidade e preparação da comunidade europeia, problemas da guerra e da paz, da mecanização e da medicina, do individuo e da família ou da escola. Não se omitiu nada que fosse humano. (LORENZON, 1996, p. 9).

Inicialmente, faz-se necessário alçar mão de algumas considerações técnicas, para melhor aproveitamento do ideário proposto nas linhas a seguir e a primeira delas é sobre a ausência, aqui, da teorização a respeito da validade ou não da comparação literatura-

filosofia, ou melhor, da procura de elementos filosóficos em obras literárías. O motivo é simples: tal posição já se encontra admitida como pré-requisito da pesquisa. Ademais, na contemporaneidade, já se realizam vários estudos e em diversas áreas do saber – inclusive na Filosofia – que evidenciam a arte de modo geral e, por conseguinte, a obra literária, como espelho-tradução de uma época, de uma mentalidade, de um pensamento. Desta forma, também de uma Filosofia, a Personalista, no caso.

A segunda consideração de caráter técnico versa sobre a forma que será usada para demonstrar as hipóteses, mais especificamente, para fazer notar a linha de raciocínio comparativo entre as duas obras ou, melhor dizendo, para explicitar a presença da Filosofia Personalista e suas influencias na obra de Exuperry: serão apresentados primeiro os trechos do clássico infantil e em seguida a forma presumida da presença filosófica no trecho em questao, finalizando, em cada caso, com a exposição dos conceitos personalistas propriamente ditos.

Percorrendo o pensamento do filósofo em sua obra "O Personalismo", pode-se afirmar que é impossível não notar algo além do acaso quando se observa a sequência dada por ele ao tratamento da questão ética, ou da Ética (Os valores morais. Traços gerais de uma ética personalista.), seguido imediatamente pelo capítulo que tratará de questões estéticas, ou da Estética (A arte. Esboço duma estética personalista), mesmo dentro da posição anti-sistematização filosófica sempre pretendida pelo autor.

Precisamente, é este um dos horizontes-surpresa contemplados pela pesquisa em seu desenvolvimento: a profunda identificação, ou melhor, complementação da Ética pela Estética e vice-versa, no Personalismo; ou ainda, em termos próprios desta Filosofia, um dialogo co-criador entre os dois campos, entre as duas epistemes.

Portanto, é com o olhar inicial, ou seja, a intenção de tratar o problema do ponto de vista ético, enriquecido pela luneta da Estética, que se há de prosseguir em direção aos objetivos propostos.

Seguindo por esse caminho, cumpre, agora, apresentar uma forma, peculiar talvez, de entender a presença dos diversos personagens no desenrolar do romance, dentre as já pensadas ao longo de tantos anos, desde a vinda do Pequeno Príncipe ao nosso planeta, levando em consideração o axioma estético de que uma coisa, na arte, pode significar e sempre significa outra coisa. Cabe, porém, a advertência sobre a não pretensão de esgotar o tema ou de tratá-lo a partir de ciências específicas, como poderia se pensar.

A primeira personagem dentre as que aqui serão contempladas é a Rosa. Isto se justifica pelo fato de ser ela a primeira alteridade absoluta com quem o principezinho

travará uma relação e efetivamente viverá a experiência da comunicação. A descoberta de sentido suficiente para a própria existência e mesmo a descoberta da própria identidade passará necessariamente pelo viés da Comunicação, conceito fundamental para Mounier. Ora, todo encontro é uma experiência do outro, da alteridade, sem a qual não é possível existir, mesmo para os mais votados ao solilóquio frugal e até mesmo ao egoísmo individualista, porque todo ser humano teve progenitores – exemplo imediato da condição necessária de "ser relacional" – e convivência com alguma forma de organização social, seja ela qual for. O Personalismo, assim como outras filosofias, acredita e defende que o homem seja, por natureza, um ser social e mesmo se apoia na afirmação de que *"os homens não são homens fora do ambiente social"* (LUCIEN MALSON, 1968, p.9) e ainda de que *"a pessoa traz em sua estrutura ontológica uma tendência inata para os outros"* (LORENZON, 1996, p.18), para inferir que a Comunicação ou o contato com o outro é, além de condição para a vida social, para a epistemologia e a cultura, dentre tantos traços da antropologicidade, condição também para a formação da própria identidade, do processo de personalização individual e comunitária:

> Assim é que a criança se descobre, até certo ponto, no espelho dos outros, [...] isto quer dizer que a criança conhece primeiramente os outros e depois a si mesma. Em outras palavras, a projeção, no plano psicológico, é anterior à subjetividade e à objetividade. (LORENZON, 1996, p. 24-25).

Procurando correspondência para este conceito [a comunicação e suas consequências necessárias] no texto de Saint-Exupéry, pode se inferir que a saída do Pequeno Príncipe de seu mundo é justamente o que o faz 'comunicar-se' com mundos desconhecidos, ou seja, fazer a experiência do encontro, a descoberta da alteridade. Essa saída fora impulsionada precisamente pela chegada da Rosa em seu pequeno planeta, que representa a primeira figura de um ser que traz consigo e em si todas as características de uma pessoa, personalisticamente falando: a Rosa será a primeira alteridade pessoal conhecida pelo personagem, totalmente outra e se, num primeiro momento, o incômodo causado por essa presença será "o inferno", num segundo momento, depois da saída de si mesmo, virá o reconhecimento de que, na verdade, "*os Outros não são nem o Inferno (J.P.Sartre) nem o Paraíso; eles são co-criadores do eu"* (FERROUX, 1970, p. 31), acrescido da comovente exclamação: *"Se alguém ama uma flor da qual só existe um exemplar em milhões e milhões de estrelas, isso basta para que seja feliz quando a contempla."* (SAINT-EXUPÉRY, 1996, p. 28).

As pessoas têm agradáveis atributos, comparáveis ao perfume, cor e elegância das rosas, mas também têm seus espinhos, que, muitas vezes, as induzem ao fechamento esterilizante da solidão, vista por determinadas filosofias como inerente ao ser humano. O Personalismo, ao contrário, dirá que essa mesma solidão não passaria de uma 'preguiça' do próprio ser humano – não seria, portanto, como muitos afirmam, um dado da condição humana – e ressaltará a necessidade do diálogo e do afrontamento, partes integrantes da comunicação; do 'cativar' e do 'deixar-se cativar'; da dialética da interioridade-objetividade, tão fundamental para a pessoa quanto incessantes lhe são os batimentos do coração, enquanto tiver vida.

Há uma tensão notória neste ponto do romance: o Pequeno Príncipe começa a falar de si, de sua subjetividade, de seu universo pessoal ao seu interlocutor, o celebre aviador. A questão inteira girava em torno da temática do amor, despertada pela indagação do por que da presença dos espinhos nas flores. Isto [a beleza e os espinhos] porventura não recorda os céus e os infernos da comunicação humana? Preocupado com a possibilidade de, apesar dos espinhos, perder sua flor única para os apetites irracionais de um carneiro, chega ele à conclusão de que deveria tê-la amado e se entristece profundamente por ter renunciado à convivência com a alteridade, se fechando na solidão improdutiva e amarga, consequência, para o personalismo, das falhas existentes na comunicação e da falta radical da mesma: "devia tê-la julgado pelos atos, não pelas palavras. Ela me perfumava, me iluminava... Não devia jamais ter fugido. Deveria ter-lhe adivinhado a ternura sob os seus pobres ardis. São tão contraditórias as flores! Mas eu era jovem demais para saber amar."(PP , pag. 34).

Caberia aqui uma reflexão sobre o amor dentro desta Filosofia: mais um horizonte a perder de vista, tamanha a grandeza do tema. No entanto, por hora, faz-se necessário abdicar dela para obedecer ao recorte proposto pelo objeto desta pesquisa.

O conceito de pessoa, obviamente, é o que tem capital importância no desenvolvimento do itinerário filosófico do Personalismo – é ele que vai nortear as primeiras discussões e servir de base para as inferências posteriores.

Definir a pessoa, porém, é tarefa muito árdua, pois *"só se definem os objetos exteriores ao homem, que se podem encontrar ao alcance da nossa vista. Mas a pessoa não é um objeto. Antes, é exatamente aquilo que em cada homem não é passível de ser tratado como objeto."* (MOUNIER, 1960, p.15).

No entanto, por vias da necessária definição que se almeja aqui, segundo o pensamento de E. Mounier, pode-se dizer que a pessoa é um ser natural, mergulhado na

corporeidade material (corpo), dotado de espírito (nous ou pensamento, álma ou psique, pneuma ou respiração). A esses primeiros traços Mounier acrescenta a liberdade, a criatividade e o princípio de imprevisibilidade como atributos essenciais no conceito de pessoa, dando a entender que "a existência de pessoas livres e criadoras" (MOUNIER, 1960, p.14) seria a afirmação central do Personalismo.

Um dos primeiros momentos, talvez o mais significativo de todo o conto "O Pequeno Príncipe" e que remete o leitor justamente a este aspecto de realidade imprevisível, de liberdade e criatividade da pessoa, é o pedido que a criança faz ao aviador *"*desenha-me um carneiro*"* (SAINT-EXUPÉRY, 1996, p.10). A circunstância vivida pelo piloto caído no meio do deserto do Saara – solidão e carência extrema em todos os sentidos – fá-lo há voltar o olhar de tal forma sobre si mesmo, evocando e questionando seus próprios valores e reais necessidades que, naquele momento, perceberá uma profunda diferença em sua forma de pensar e conferir sentido à vida, totalmente outra que a comumente apregoada pela eticidade individualista e cientificista do mundo contemporâneo:

> Assim, se a gente lhes disser: "A prova de que o principezinho existia é que ele era encantador, que ele ria, e que ele queria um carneiro. Quando alguém quer um carneiro, é porque existe" elas darão de ombros e nos chamarão de criança! Mas se dissermos: "O planeta de onde ele vinha é o asteroide B 612" ficarão inteiramente convencidas, e não amolarão com perguntas. Elas são assim mesmo. É preciso não lhes querer mal por isso. As crianças devem ser muito indulgentes com as pessoas grandes. Mas nós, nós que compreendemos a vida, nós não ligamos aos números! Gostaria de ter começado esta história à moda dos contos de fada. Teria gostado de dizer: "Era uma vez um pequeno príncipe que habitava um planeta pouco maior que ele, e que tinha necessidade de um amigo..." Para aqueles que compreendem a vida, isto pareceria sem dúvida muito mais verdadeiro. (SAINT-EXUPÉRY, 1996, p. 18).

Outra assertiva importantíssima nos escritos mounierianos complementará a visão original e riquíssima do Personalismo a respeito da pessoa:

> As mil maneiras porque eu posso determiná-lo [o meu vizinho] como um exemplar duma classe ajudam-me a compreendê-lo e sobretudo a utilizá-lo, a saber como hei de me comportar quando estou com ele. Não são, no entanto, mais do que facetas fornecidas por cada um dos diferentes aspectos da sua existência. (MOUNIER, 1960, p. 16).

No decorrer da fábula é bem fácil notar o apelo ao respeito da integralidade constitutiva da pessoa nos relatos que o Viajantezinho interplanetário fornece ao aviador:

> - Eu conheço um planeta onde há um sujeito vermelho, quase roxo. Nunca cheirou uma flor. Nunca olhou uma estrela. Nunca amou ninguém. Nunca fez outra coisa senão somas. E o dia todo repete como tu: "Eu sou um homem sério! Eu sou um homem sério!" e isso o faz inchar-se de orgulho. Mas ele não é um homem; é um cogumelo! (SAINT-EXUPÉRY, 1996, p. 27).

Exupéry continua esse apelo nos seguintes trechos: “É tão misterioso, o país das lágrimas!” (1996, p. 28); “Ele se achava na região dos asteroides 325, 326, 327, 328, 329, 330. Começou, pois, a visitá-los, para procurar uma ocupação e se instruir. O primeiro era habitado por um rei.” (1996, p. 35); “O segundo planeta, um vaidoso o habitava.” (1996, p. 40); “O planeta seguinte era habitado por um bêbado.” (1996, p. 42); “O quarto planeta era o do homem de negócios.” (1996, p. 44); “O quinto planeta era muito curioso. Era o menor de todos. Mal dava para um lampião e o acendedor de lampiões.” (1996, p. 48); “O sexto planeta era dez vezes maior - Era habitado por um velho que escrevia livros enormes.” (1996, p. 52) e “O sétimo planeta foi, pois a Terra.” (1996, p. 56).

Nenhuma dessas ‘facetas’ pôde, com efeito, satisfazer a curiosidade existencial do Pequeno Príncipe: isto pode ser interpretado como uma imagem da concepção personalista do ser humano, na qual *“mil fotografias sobrepostas não nos dão um homem que anda, que pensa e que quer.”* (MOUNIER, 1960,p.16). Alude também a uma importante conclusão: o ser humano, ou a pessoa, não pode jamais ser reduzido ao papel social, nem sua vida às obrigações ligadas ao mesmo, como acontece, muitas vezes, em decorrência das noções reificadas que se produzem e disseminam sobre ele em todos os nichos da contemporaneidade.

Na Terra, o principezinho vivenciará encontros e acontecimentos que marcarão sua subjetividade de maneira provocativa, como acontece com qualquer pessoa. Os mesmos acontecimentos o irão impelir a refletir e agir, a interagir. Viverá a experiência do afrontamento e é justamente nesse contexto que se encontra o ponto mais propício para situar outros personagens, como por exemplo, a serpente, o eco, as flores, o manobreiro, o vendedor e, por fim, a raposa: se a serpente do deserto pode oferecer ao pensamento a lembrança da existência encarnada admitida pelo Personalismo, por sua proximidade com a morte, tão enigmática como a própria, a efemeridade da florzinha de três pétalas e a falta de imaginação do eco, que incomoda profundamente ao Pequeno Príncipe trazem a recordação do perigo de tornar o pensamento improfícuo, subjacente a toda sistematização filosófica e a toda repetição infértil de palavras que geralmente se observa nas academias contemporâneas. A própria vida de Mounier parece testemunhar contra isso e o Personalismo também o faz, veementemente, elegendo como campos privilegiados de discussão de suas ideias ambientes diferentes do acadêmico.

Do ponto de vista ético, o que se buscou nesta pesquisa foi a tentativa de propor pressupostos teóricos para a construção ética do indivíduo contemporâneo diferentes dos apregoados pelo individualismo. Sempre se fala dos perigos e males oriundos de uma ética

individualista, mas quase sempre se esquece de propor uma alternativa que seja mais enriquecedora para a experiência da existência relacional humana. Desta última, se entende ser o Personalismo um legítimo representante na Filosofia.

O encontro com a raposa, no clássico infantil, pode, perfeitamente, servir de signo para tais pressupostos teóricos. A personagem, geralmente tomada como símbolo de um caráter dúbio e por isso duvidoso, desde as Fabulas de Esopo, é usada aqui por Exuperry de maneira totalmente original: representa a atitude de altruísmo, saída de si mesmo, preocupação legitima, amizade e amor, atenção aos detalhes pertencentes ao universo pessoal individual do outro, renúncia e, por fim, desprendimento e liberdade face ao mesmo.

Conclusivamente, todos esses elementos fazem parte de uma noção personalista de relacionamento com o outro, sempre otimista quanto à bondade original do ser humano e podem sim, seguramente, servir de base para uma construção ética diferente do solipsismo individualista inaugurado pela modernidade e que predomina até os dias de hoje.

Referências

F.FERROUX. **Alienation etsocietéindustrielle**. Paris: Gallimard, 1970. p.31.

JASPERS, Karl. **Filosofia de laexistencia:** tres lecciones explicadas enlafreiendeutschenhochstift de Frankfurt delmainenseptiembre de 1937. 2. ed. Madrid: Aguilar, 1961.

LORENZON, Alino. **Atualidade de Pensamento de Emmanuel Mounier**. Ijuí: Unijuí Ed., 1996.

LUCIEN MALSON, citado por L. Millet em: **Panorama dessciencesshumaines**. Paris: Bordas/ Mouton, 1968.

MARCEL, Gabriel. **La dignitéhumaine:** etses assises existentielles. Paris: Aubier Montaigne, 1964.

MOUNIER, Emmanuel. **O personalismo**. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1960.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. Rio de Janeiro: Agir, 1996.



O TEMPO COMO FATOR DE INQUIETAÇÃO FÁUSTICA EM *O ÁMANUENSE BELMIRO,* DE CYRO DOS ANJOS

Risonelha de Sousa Lins
Prof. Dr. Manuel Freire Freire (Orientador)
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte

Resumo: Com a rapidez das modificações trazida pela modernidade, o sujeito foi impulsionado a uma frenética tentativa de equiparar-se a novas tecnologias, que não só indicavam diversas e abundantes possibilidades como estavam sempre se renovando,trazendo consigo uma infinita gama de obrigações e pseudonecessidades. Impondo-se sobre as relações humanas, a cultura mercantilista rompeu com os grandes paradigmas da humanidade e promoveu um certo distanciamento entre o eu e o mundo, o exterior e o interior. Esse distanciamento entre essência e existência desagregou e desajustou o indivíduo que, sentindo-se obsoleto e desnorteado, tentou retomar os vínculos com o seu passado a fim de auto preservar-se, auto afirmar-se e auto libertar-se. Os modos de vida da sociedade industrial em sua constante corrida pela sobrevivência limitaram a vida humana, a capacidade de produção, por isso o tempo passou a ser o principal elemento de tensão na vida em sociedade. Neste contexto, a obra *O amanuense Belmiro,* de Cyro dos Anjos, apresenta uma abordagem profunda da alma humana, frente ao paradoxo do desenvolvimento industrial e ampliação do sistema capitalista. Este artigo pretende analisar o elemento tempo como desencadeador da inquietação fáustica, desajuste, isolamento e subjetividade poética em Belmiro Borba, na referida obra. Como percurso metodológico da pesquisa, analisaremos os discursos deste personagem, intentando verificar a presença do tempo como fator de angústia existencial, determinante de sua trajetória na vida social, afetiva e intelectual. Os dados obtidos nesta pesquisa, com certeza, nos ajudarão a verificar os elementos originários do conflito de gerações desencadeado pelas transformações da vida na sociedade industrial.

Palavras-Chave: Tempo, Identidade, Cyro do Anjos.

Considerações Iniciais

A Modernidade, entendida como o período correspondente ao século XVIII até meados do século XX, apresenta, de acordo com Berman (1986), grandes descobertas científicas, desenvolvimento industrial e tecnológico, bem como uma substancial mudança na mentalidade do homem, impulsionada pelos conflitos e pelas contradições oriundas da perda de referências e de valores. O incremento das cidades através do capitalismo agravou a miséria e exploração do trabalho assalariado, acelerando o tempo do relógio na corrida pela sobrevivência em um substancial adensamento do individualismo e do consumismo, que fragilizou as relações humanas.

Assim, na tentativa de acompanhar as inovações produzidas pelo capitalismo e ao mesmo tempo manter a essência humana que se esvaía no tempo, o sujeito moderno

deparou-se entre forças contraditórias que determinavam uma ambivalente e insatisfatória identidade. Não podendo retornar aos velhos princípios que sustentavam as identidades, e sendo constantemente avaliado, medido, comparado como as invenções de mercado, o tempo do relógio tornou-se elemento inquietante na fuga do infindável jogo de coisificação humana. Neste sentido, propomos uma leitura da obra *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, buscando verificar o tempo como fator de inquietação do personagem Belmiro, determinando seu desajuste, sua ambivalência, sua angústia e sua ansiedade.

O Tempo Como Fator De Inquietação e Desajuste Para Belmiro

Lafetá (2004) salienta que a grandeza do romance *O amanuense Belmiro* está na antecipação filosófica do seu conteúdo, no encontro das aspirações interiores com o mundo exterior. Deste modo, ao expor suas inquietações, Belmiro Borba evidencia a necessidade de superar uma realidade visivelmente em mudanças, porém no fundo estática e cíclica no que se refere à valorização da vida humana.

Narrado em primeira pessoa, o romance assume um gênero ambíguo (entre memória, romance e diário) e aborda a trajetória de um funcionário público que, alimentado pela interioridade, entra em choque com o mundo convencional. Sem ligação profunda com os amigos, para quem não passava de "um cético pequeno burguês que, não por ação, mas por omissão serve o sistema capitalista [...] um homem fraco que não tem o senso de hierarquia e tende para um igualitarismo dissolvente" (ANJOS, 2002, p. 57), ele desfruta do insulamento e desajuste no próprio universo doméstico, pois convive com duas irmãs já "velhas": uma louca (Francisquinha) e outra razinza (Emília), de quem se separa também na visão de mundo: "Custaram a habituar-se a mim e ao meu modo de vida. Tanto **tempo** andei afastado delas, que lhes pareci um estranho" (ANJOS, 2002, p. 26, grifos nossos).

Na esfera pública, Belmiro vive a superficialidade das relações e os desencantos da classe (o funcionário público subalterno) visto que é mal remunerado e convive superficialmente com os colegas, cujos sonhos foram gorados, restando-lhes esperar a aposentadoria. Em plena solidão, busca no tempo confirmar a própria essência e superar a realidade frustrante da vida, registrando a sua individualidade através de um livro de memórias. Então, à semelhança do Fausto goethiano, ele desenvolve uma sensibilidade que o isola: "Ele fez tudo o que pode para aperfeiçoar sua capacidade de pensar, sentir e ver. Apesar disso, quanto mais sua mente se expandiu, quanto mais aguda se tornou sua

sensibilidade, mais se isolou e mais pobres se tornaram suas relações com o mundo" (BERMAN, 1998, p. 43).

Ironizando a mediocridade da vida de todos que o cercam, o amanuense discorre sobre as perdas que acompanham o homem moderno, cuja busca por realizações cotidianas configuram-se tão intensas que só percebe a vida a esvair-se quando a maturidade chega e as marcas do tempo começam a impor-se. Já no início da narrativa ele evidencia as mudanças que se operam nas festas de Natal, São João e Ano Bom, associando tais modificações à própria modificação humana nos limites do tempo, pois tudo serve como um lembrete de que "estamos envelhecendo irremediavelmente" (ANJOS, 2002. p. 59).

Totalmente imerso na sua busca pela essência da vida, o escrivão faz um balanço da existência e percebe que esta tinha "sido insignificante" (2002, p. 35), que havia falido "por não ter encontrado rumos" (2002, p. 194). Essa constatação leva-o a uma luta entre o eu interior, cheio de conhecimento e sensibilidade, e o eu exterior, insatisfeito e irrealizado. Ir além do seu tempo, acumulando saberes transformam-se na perdição belmiriana, pois ao perceber a ação do tempo sobre todas as coisas, inquieta-se por não ter usufruído o mais simples da vida, perdendo-se de si mesmo. E, nessa tentativa de encontrar o "eu perdido", ele busca imagens do seu passado em Vila Caraíbas, onde deixara o amor não vivenciado por Camila.

Prendendo-se à rotina de amanuense, porém buscando encontrar "as compensações secretas" a uma fracassada realidade, Belmiro abre seus conflitos interiores, marcados pelo encontro dos tempos passado e presente, através de considerações filosóficas sobre o tempo e sua ação impiedosa sobre as pessoas em seus anseios (sociais, intelectuais e afetivos), sobre lugares, rotinas e pensamentos, gerando a necessidade interior de permanência. Esse processo de fugas e conflitos é a única forma de Belmiro sentir que a vida ainda lhe pulsa nas insignificâncias do cotidiano: "Se, a cada instante, mergulho no passado e nele procuro uma compensação, as secretas forças da vida trazem-me de novo à tona e encontram meios de entreter-me com as insignificâncias do cotidiano". (ANJOS, 2002, p. 32). Portanto, a frustração presente cede lugar à saudade de um tempo supostamente melhor, num delírio de felicidade reconduzida: "Percebi que vago delírio se apossara de mim, envolvendo-me naquela onda de saudade e naquele desejo de encontrar uma forma de morte, que é **procurar as sombras de um mundo que se perdeu na noite do tempo"** (ANJOS, 2002, p. 97, grifos nossos).

O pacato funcionário público, à semelhança do Fausto, havia se esquecido de empreender ações que fossem relevantes para a sua vida, por isso analisa o próprio

enclausuramento, observando que o tempo impiedoso vai retirando os homens de circulação e afastando deles a sensação de ainda estarem vivos: "Traziam-me uma imagem da vida que foge, e foge sem dó. Nada mais depressivo que sentir outras gerações surgirem depois da nossa e nos disputarem espaço" (ANJOS, 2002, p. 63). Essa individualização de Belmiro e a sua infrutífera tentativa de conciliar o conhecimento e o sentido da vida levam-no a um retorno ao passado, a fim de nele encontrar as âncoras da sua identidade: "supus estar no passado o sentido de minha existência" (ANJOS, 2002, p. 205).

Na relação social, Belmiro também percebe o tempo modificando as ideias e comportamentos das pessoas e se impondo como desajuste entre as gerações, que "não se entendem; as preocupações são outras, e outra é a compreensão das coisas" (ANJOS, 2002, p. 118).

Na observação de si mesmo, Belmiro ressalta que está cheio de vida, porém esta lhe escorre no **tempo** e no espaço de sua trajetória e nisto reside o seu conflito. O tempo, então, acaba se transformando num elemento que não afeta apenas o exterior do homem, mas também o seu interior, visto que ele o carrega dentro de si: "Na verdade, as coisas estão é no **tempo**, e o **tempo** está é dentro de nós" (ANJOS, 2002, p. 98, grifos nossos). O desejo de sentir plenamente a vida já ameaçada pelo tempo faz com que Belmiro a ela se apegue, procurando o seu substrato ora na observação do seu derredor, ora no mundo interior, onde as experiências foram internalizadas.

Na procura interna de ressignificação do vivido e deslocado na relação com seus semelhantes, o escrivão recorre ao passado como "um guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas", e sujeito moderno que é, "repara que nenhuma realmente lhe serve" (BERMAN, 1998, p. 22). Dividido entre o passado e o presente, Belmiro assume a visão de báscula: ora a contemplar o que havia perdido, ora a tentar adequar-se ao momento vivido: "A um Belmiro patético, que se expande, enorme, **na atmosfera caraibana** - contemplando a devastação de suas paisagens - sempre sucede um Belmiro sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica, ajustando-o **aos quadros cotidianos"** (ANJOS, 2002, p. 99, grifos nossos).

Cada vez mais, o pacato funcionário público constata as alterações ao seu redor: "Os quadros se vão sucedendo, os amigos se deslocam, as perspectivas se transformam" (ANJOS, 2002, p. 167) e, ao verificar os efeitos do tempo sobre os seres que o rodeiam, começa a temer a solidão que tanto o aprazia:

> [...] **busco a solidão, mas**, **simultaneamente, lhe voto horror**.[...] Quanto aos demais seres que me cercam, e que são as velhas e esse mal-humorado Tomé, bem vejo que **os**

> **não terei por muito tempo**. Francisquinha vai de mal a pior e Emília está ficando com o coração fraco. O papagaio perdeu a plumagem e parece caducar (ANJOS,2002, p. 118. grifos nossos).

Para Luckács (*apud* Benjamin, 1994), "a superação do dualismo entre o que é exterior e interior só ocorre quando o indivíduo percebe a unidade da sua vida e extrai dela o seu sentido inexprimível". Nesta narrativa, o amanuense segue a trilha da própria vida em busca dessa unidade, entretanto comprova que não há uma resposta definitiva para o deleite interior, uma vez que sempre "algo **impedia** uma comunicação entre o mundo de **fora** e o de **dentro**, rico de uma paisagem mais numerosa" (ANJOS, 2002, p. 96, grifos nossos). O interior não coincidente com o exterior imprime no amanuense o ceticismo em relação à sociedade e o impulsiona a impor limites à sua sensibilidade no mundo convencional. Reconhecendo, portanto, que o excesso de conhecimento o impede da fruição da própria vida, Belmiro deseja a possibilidade da ignorância para manter-se à margem do caminho, entregando-se apenas à sensibilidade das coisas: "Entregar-se a gente às puras e melhores emoções, renunciar aos rumos da inteligência e viver simplesmente pela sensibilidade" (ANJOS, 2002, p. 39).

Bakhtin (1998, p. 429) assevera que o problema da inadaptação do herói baseia-se justamente na luta pela consumação da sua humanidade, porque ou ele "é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade". Desta forma, o drama de Belmiro comprova a elevada sensibilidade que o motiva a superar os vazios causados pela frustrante vida moderna, corruptora das relações humanas e enfastiadora de todas as coisas. Desorientado, o escrivão tenta juntar os pedaços da sua estilhaçada vida interior, usando o recurso da memória e da contemplação de si e dos outros.

O Sentido da Vida Perdido no Tempo e a Literatura Como Ressignificação

A vida de Belmiro reflete o total desencanto a que foi submetido o homem do novo século. Frustrado com seus investimentos, ele observa seus companheiros de trabalho e salienta a sua incompletude, um ser permanentemente em processo de desenvolvimento, para quem "sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele" (BAKHTIN, 1998, p. 426).

Observando que o espaço onde a família vive também sofrera a ação do tempo: "A velha fazenda, dos Borbas, exibiu-me apenas a **ossatura desnuda** daquilo que, em outros **tempos**, fora um corpo exuberante de vida" (ANJOS, 2002, p. 97, grifos nossos), Belmiro

percebe a efemeridade da vida e dos homens. Isso o leva a atar as duas póntas do destino humano: amor e morte, sendo aquele a redenção para o peso da existência, e este, o extermínio: "Por que o mar nos transporta às reflexões sobre o **amor e a morte**? O amor e a morte encerrarão o **destino** do homem?" (ANJOS, 2002, p. 204, grifos nossos).

Para Bauman (2005), a modernidade transformou as relações interpessoais numa ansiosa, inquietante e ambígua busca por objetos de atração e apreensão, permeados pelo desejo e o medo que acarretam ansiedade, por isso é no plano do amor que consiste o mito fáustico da obra: "Problema: - O eterno, o Fáustico - o amor (vida) estrangulado pelo conhecimento" (ANJOS, 2002, p. 67). Esse sentimento é apresentado como o próprio exercício da vida, que Belmiro percebe afetado pelo tempo. O amor era o ingrediente necessário para dar sentido à vida, e por deixá-lo ausente em sua história de vida, ele realizava agora o mito do amor nas figuras de Arabela, Camila e Carmélia.

Ao observar o mundo tomado pelas novas gerações, ele procura resgatar a única coisa que não poderia ter deixado no passado: o amor. A imagem da sua amada, posta fora do tempo, tornava-a imune à ação desagregadora deste, transcendendo-lhe como o desejo belmiriano de transcender a vida: "A Carmélia real, inatingível, será de outro, casará, terá filhos. Mas a que construí será sempre minha, e **o tempo não exercerá sobre ela sua ação desagregadora, porque está fora dos domínios do tempo**" (ANJOS, 2002, p. 145, grifos nossos). Desse modo, as mulheres da imaginação belmiriana eram a projeção de sua carência e da dificuldade de expressar afeto, que agora seria a causa da sua solidão: "os beijos ficaram recolhidos, como todos os outros que, amorosos ou simplesmente ternos, minha imaginação ensaiou para as virgens que passaram pelo meu caminho" (ANJOS, 2002, p. 83).

No *Fausto I*, pode-se apreender a busca de sentido da vida através da bebida (O porão de Auerbach), do desejo e do amor por Greetchen (Cenas Rua até Cárcere), da sensualidade desenfreada (Noite de Walpurgis). Todas estas sensíveis procuras aparecem na percepção belmiriana. A primeira se fixa no seu amigo Florêncio, um homem que gosta de chope e por ele considerado "um homem sem abismos". Além disso, o protagonista admite que, com a euforia da bebida "A vida se torna fácil, fácil" (p. 23). A procura de prazeres para tornar a vida mais interessante é encarnada por Silviano, um intelectual maduro que vive em relacionamentos amorosos com "moças em flor", embora seja casado. O amor, por sua vez, é a grande e incessante procura de Belmiro, a angústia fáustica que o domina. E, à semelhança do personagem goethiano, essa carência "o atrai antes de mais

nada como símbolo de tudo o que de mais belo ele havia abandonado e perdido no mundo" (BERMAN,1998, p. 53).

Sentindo a maturidade chegar, o escrivão percebeu que ao suprimir os conflitos do seu cotidiano, havia renunciado à plenitude da vida, e que esta estagnara. Então busca a felicidade num passado caraibano que ele sabe morto, mas que é incapaz de enterrar. É essa entrega ao mito do passado que, para Bueno (2006), encerra as possibilidades de vivência do presente, embora deseje intensamente desfrutá-lo. A negação da vida contemporânea do protagonista é, portanto, a ânsia de vivê-la em toda a sua dimensão e o mito do amor representado por Arabela e Camila é a forma de Belmiro vivenciar algo que está fora do tempo ou a ele imune (BUENO, 2006).

Ao criar essa janela do tempo para o amor, Belmiro tenta "reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, a experiência do passado" (BOSI, 1994, p. 55). Logo, o passado que ele evoca é a ressignificação de tudo o que viveu. Tanto o passado (precariamente vivido), quanto o presente insatisfatório se constituem em frustração para ele que, desesperadamente, empurra os "presumíveis trinta e dois anos que [...] restam" (ANJOS, 2002, p. 227) de sua existência.

Depois de muito cogitar sobre a vida dos homens, Belmiro chega à conclusão de que é impossível interpretá-la, uma vez que cada ser é constituído de "abismos insondáveis, que jamais exploraremos, onde se recolhem, pelo tempo que lhes apraz" (ANJOS, 2002, p. 101). Nesta perspectiva é que o escrivão assume a postura de um herói, sempre maior do que o seu tempo, consequentemente não se encontra em nenhum dos tempos de sua vida, deixando "de coincidir consigo mesmo e, portanto, deixou de revelar o homem por inteiro" (BAKHTIN, 1998, p. 424). O tempo determina o excedente e o vazio deste personagem, estabelecendo uma busca incessante de subjetivação que "nada tem a ver com o tempo dos relógios" (ROSENFELD, 1996, p. 82).

Com a sua interioridade maior do que o seu tempo, Belmiro necessita expô-la ao mundo através da escrita. Limitado pelo tempo de sua existência e perdido na sua individualidade, ele imprime aos escritos o poder de expandir-se, de ser infinito: "Esta literatura íntima é a minha salvação" (ANJOS, 2002, p. 198). O tempo, portanto, fizera crescer a humanidade que reprimira e agora reclamava a luz: "Sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos. [...] a vida fecundou-me a seu modo, fazendo-me conceber qualquer coisa que já me está mexendo no ventre e reclama autonomia no espaço" (ANJOS, 2002, p. 31). E, firmando-se no pressuposto de

que "a vida é breve e a arte, longa", Belmiro propõe-se a escrever, a fim de resistir ao inquietante tempo que traz fim à trajetória humana.

A vida gerara um Belmiro ambivalente: um que recolhia a poesia quase imperceptível da existência (Belmiro lírico ou flautista); e outro que observava a sua crueza (Belmiro analítico) e que falhara nas escolhas, via seu espaço e seu corpo modificados pelo inexorável tempo, reconhecia-se como profissional insatisfeito, era solteirão recalcado. O primeiro correspondia ao homem que superava a mediocridade da matéria e que se transpunha para o papel: "Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação" (ANJOS, 2002, p. 198).

Para Adorno (2003), esse desejo de compreensão tanto do mundo interior quanto do mundo exterior é inerente ao ser humano, que busca sua essência e se caracteriza pelo estranhamento ao contexto cotidiano de relações convencionais. Logo, o indivíduo atribulado e infeliz que ora escreve é um ser múltiplo e inacabado justamente por causa da infinitude do ser.

Pécora (2006) alude ao desejo belmiriano de escrever como o canal por ele criado para entender-se ou para dar sentido aos fatos por ele vivenciados. Por isso, essa a obra escrita pelo escrivão o eterniza, embora seja fruto de uma ação intensa e espontânea, até mesmo involuntária: "O melhor seria vivermos sem livros, mas o homem não é dono do seu ventre" (ANJOS, 2002, p. 31).

Considerações Finais

Percebe-se que na obra *O amanuense Belmiro*, o tempo assume força dramática, sendo responsável pelo conflito interior do protagonista, pela transformação dos ambientes e pelo distanciamento entre os homens.

Na inquietante e filosófica visão belmiriana, o tempo desvirtua a experiência, modifica o comportamento das pessoas e põe o indivíduo em contato com a própria humanidade. No que concerne à identidade do protagonista, observamo-lo em superior condição humana, pois o seu desajuste indica a amplitude da sua sensibilidade. Por ser superior à sua humanidade, Belmiro inquieta-se com o tempo que o limita e consome, por isso busca recolher as manifestações de vida deixadas na trajetória de sua existência, ao mesmo tempo em que observa que a vida é mais que uma sucessão de fatos e ideias, é ação dentro do tempo histórico a que o homem é submetido. Nas suas considerações filosóficas, Belmiro deixa transparecer a ideia da finitude humana diante da ação do tempo,

do apego crescente do homem à vida com toda a sua complexidade, ainda que os desejos sempre renascentes na alma o distanciassem de sua autossatisfação.

Referências

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: _____. **Notas de Literatura I.** São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.

ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. 17 ed. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002.

BAKHTIN, Mikail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4 ed. São Paulo: Editora UNESP,1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar***:* a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras. 1986.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade***:* lembrança de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUENO, Luis. **Uma História do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

LAFETÁ, João Luiz. "À sombra das moças em flor: uma leitura do romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos". In: _____. **A Dimensão da Noite: e outros ensaios**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

PÉCORA, Alcir. Posfácio. In: ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. São Paulo: Globo, 2006.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: _____. **Texto/contexto I**. 5ed. São Paulo: Perspectiva,1996.



POR TRÁS DAS LINHAS: UMA ANÁLISE DAS SAGAS E DAS ÉDDAS NO ESTUDO DA LITERATURA MEDIEVAL

José Lucas Cordeiro Fenandes
Ricardo Wagner Menezes de Oliveira
Pedro Airton Queiroz Lima (Orientador)
Universidade Federal do Ceará

Resumo: Ao pensarmos em fontes literárias e História nós caímos em um campo próprio e em constante expansão de estudo. Por muito tempo a História propiciou diversos debates com essas fontes, ao ponto em que passamos a compreendê-las e a usa-las como instrumento probatório da ciência histórica. Neste cenário de desenvolvimento da História e Literatura que surgiu a metodologia da Nova Escandinavística, uma área que desenvolve estudos sobre a região da Escandinávia e da cultura dos povos nórdicos. Este campo de estudo passou a pensar e trabalhar as fontes literárias medievais específicas da região supracitada: As Sagas e as Eddas. Ambas são de caráter literário e produzidas durante o recorte temporal da Idade Média, caracterizando-se como literatura medieval, mas de fato elas apresentam traços únicos que podem trazer um novo olhar sobre a literatura medieval. As Sagas são construções feitas em prosa, produzidas entre os séculos XII e XIV, contendo diversos tipos, como: lendárias, histórias de família, entre outras, tornando tal fonte um exemplo de memória e constituição do caráter identitário de tal região. As Eddas são compilações de textos que trazem narrativas sobre personagens da mitologia nórdica, sendo divididas em Edda Maior e Edda Menor, cada uma com diferenças próprias, mas que revelam muito do imaginário e da cosmogonia nórdica. Neste trabalho nós intentamos aprofundar os diálogos entre a História e a Literatura com foco para a Idade Média, vendo como essas fontes da Escandinávia servem para legitimar a história e cristalizar diversos elementos no imaginário.

Palavras-Chave: Escandinávia, Literatura Medieval, Sagas, Eddas.

As Sagas

As Sagas[82] são um dos grupos de fontes literárias mais importantes das produzidas durante o medievo, uma fonte original que tem um caráter fundamental para o estudo da Escandinávia[83], como também de todo um estudo da cultura do ocidente medieval cristão. (LANGER, 2009, p. 1). As sagas são fontes literárias, narrativas onde são apresentadas histórias de linhagens, lendas, famílias, heróis. As sagas foram produzidas entre os séculos XII e XIV, onde seu período de maior produção reside entre os anos de 1150 a 1350, sofrendo influência clara de elementos cristãos, obras hagiográficas e por toda uma

[82] Ver: MIRANDA, Pablo G. Uma breve introdução as Sagas Reais. In: **Notícas Asgardianas**. N°1, Setembro/Outubro de 2012; LANGER, Johnni. História e sociedade nas Sagas Islandesas: perspectivas metodológicas. In: **Alethéia: revista eletrônica de estudos sobre a antiguidade e Medievo.** V.1, N°2, Jan/Jul de 2009.

[83] Região localizada no norte da Europa e que abrange: Dinamarca, Suécia , Noruega, Finlândia, ilhas Feroé e a Islândia.

literatura clássica. O termo saga e oriundo de um verbo islandês: *segja* tal verbo pode ter alguns sentidos, como: "dizer", "recontar", "falar" (onde o plural desse termo seria: *sögur*). Tal verbo foi apregoado para nominar tal fonte, pois as primeiras sagas eram transmissões orais que tinham o intento de passar, "recontar" a tradição, sendo um exemplo de caráter identitário e da sociedade, como também da cultura da região retratada (BOULHOSA *apud* LANGER, 2005, p.17-18). As sagas são tradicionalmente divididas em diversas categorias:

As sagas tradicionalmente são classificadas por referenciais temáticos (sagas legendárias: fornaldarsögur, sagas de reis: konungasögur; sagas de família: íslendingasögur; contemporâneas: sturlunga saga, sagas dos bispos: biskupasögur; sagas de cavalaria traduzidas: riddarasögur; sagas de cavalaria de origem nativa: lygisögur). (LANGER, 2009, p.2-3).

O próprio verbo que origina nossas fontes demonstra sua associação com a oralidade. Mitchell nós fala que um dos principais métodos de composição das Sagas girava em torno da busca dos autores pelos indivíduos que pudessem passar oralmente a história da região, tornando tal cultura escrita íntima da oralidade.

A sociedade *Viking* não era uma sociedade sem escrita, mas sua escrita era rúnica (ROGERS, 2009: 136-140), ou seja, muito limitada na transmissão de grandes conteúdos, como também era algo raro de ser produzido em escalas grandes. Logo, essa limitação escrita acabou gerando um papel fundamental da oralidade na sociedade nórdica, permitindo que esse meio fosse o mais fundamental para transmissão dos aspectos da sociedade. Os autores das Sagas necessitavam compreender tais aspectos para divulgar o processo de conversão, para criar o conhecimento pela ótica da Igreja, mas também prosseguir a efetividade da cristianização, ao mesmo tempo em que inseria o sentimento de uma cultura escrita que continha um conteúdo próximo à realidade da sociedade nórdica. Ou seja, observamos que sem o trato com a oralidade seria impossível à produção de uma escrita cristã sobre a sociedade em questão[84].

> As Sagas possuem um caráter secular, com assuntos que envolvem pessoas e acontecimentos proeminentes das sociedades que se propõe narrar, seu relato, não

[84] Sobre a sociedade Viking, ver: HAYWOOD, John. ***Encyclopaedia of the Viking Age.*** London: Thames and Hudson, 2000. Sobre elementos orais das sagas, ver: SIGURÐSSON, Gísli. ***The medieval Icelandic saga and oral tradition*****:** a discourse on method. London: Harvard University Press, 2004; MITCHELL, Stephan. Reconstructing Old Norse Oral Tradition.In: **Oral Tradition Journal.** Volume 18, Issue 2 October, 2003;SIGURDSSON, Gílsi. Medieval Icelandic Studies In.: **Oral Tradition Journal.** Volume 18, Issue 2 October, 2003.

> possuindo, contudo, um ponto de vista onisciente: nunca sabemos sobre os pensamentos dos personagens ou acontecimentos que não estejam ligados diretamente as ocorrências do enredo, ainda que o julgamento do caráter de seus personagens esteja sempre presentes. Não há uma clara avaliação moral dos acontecimentos, nem nenhuma lição a ser reconhecida, apenas os eventos, como podem ter sidos contados para uma plateia ou como a memória os lembra (MIRANDA, 2012, p. 10).

O pesquisador Dr. Johnni Langer nos aponta três métodos de análise, onde compreendemos tais métodos como elementos claros para a metodologia da Nova Escandinavística e seu trato para com as sagas. O primeiro seria o "Método comparativo externo", onde o pesquisador retrata que tal estudo não são mais pensados com apenas elementos internos, mas também de diversos elementos externos, onde podemos destacar diversas análises: Diálogo com a tradição germânica, tradição literária medieval, relatos de viajantes e de estrangeiros, fontes latinas, fontes judaico-cristãs, celtas, anglo-saxãs, entre outras. O segundo seria o "Método comparativo interno", onde devemos buscar dentro da própria região de produção das sagas elementos que possam dialogar com tais fontes, como estudos arqueológicos, estudos rúnicos ("inscrições em pedra e madeira representam o melhor *corpus* de fontes sobre história política, social e econômica da Escandinávia da Era *Viking*, além de representar elementos preciosos sobre literatura, linguagem, arte e poesia.") (LANGER, 2009, p.8). Neste método também devemos buscar mudanças de religiosidade, alterações nas formas de governo e dimensões da ordem da autoridade na região. Por último, temos o método da "Oralidade", onde se busca analisar o papel da oralidade na criação das sagas, buscam perceber também elementos da tradição oral na escrita de tais fontes. Estes métodos são fundamentais para analisarmos corretamente as sagas e buscarmos executar corretamente o trato com as fontes. (LANGER, 2009, p.6-11)

Acreditamos que as Sagas são excelentes fontes para o oficio do historiador:

> As sagas islandesas podem efetivamente servir como fonte histórica para o historiador, pois refletem a sociedade de sua época, sendo um 'sujeito cultural' que possui um papel (inconsciente ou não) de transmitir informações sobre sua geração (BRAGANÇA JÚNIOR, 2002, p. 2). Sem sombra de dúvida, as sagas islandesas constituem uma das mais importantes fontes para os futuros estudos sobre Sociedade, História e Literatura não somente da Escandinávia, mas também para repensarmos a própria Europa medieval e os métodos e teorias criadas pelos acadêmicos para realizar estas investigações (LANGER, 2009, p.11-12).

As Eddas

As Eddas constituem as populares fontes para o conhecimento da mitologia nórdica na atualidade. Juntamente com os livros do eclesiástico dinamarquês Saxo Grammaticus (1150 - 1220) que contam uma história da Dinamarca e que tem os seus nove primeiros

volumes dedicados aos deuses nórdicos, formam as principais fontes literárias acerca dos mitos do norte da Europa. Contendo uma grande quantidade de informações sobre os deuses e outras criaturas fantásticas, elas são material indispensável para estudiosos começarem suas pesquisas neste campo, já que, para que possam investigar os vestígios mitológicos da Era Viking, faz-se necessário um conhecimento das crenças deste povo.

As Eddas são, na realidade, dois livros distintos. O primeiro, conhecido como Edda em prosa (ou Edda Menor), é obra do político e poeta islandês Snorri Sturluson, escrita no ano de 1220. Este livro é um verdadeiro manual para os novos poetas islandeses, trazendo narrativas que sirvam de base para a produção poética, fornecendo um vasto vocabulário fantástico para a inspiração do poeta e referências para alusões aos mitos, além de trazer ilustrações gráfica e descrições físicas das entidades. As histórias retratadas neste livro possuem uma racionalização que conecta todas em um mesmo padrão, resultando em uma sensação de ordem e homogeneidade da crença nórdica. Mas isto só é possível pelos fatos de possuir apenas autor e dele ter escrito muitos anos após a cristianização, dando tempo para que o modelo latino modificasse a forma de narrativa.

O segundo livro, conhecido como Edda Maior, é uma coleção de poemas chamada *Codex Regius*, datada entre os séculos IX e XII e de autoria múltipla e desconhecida. Estes poemas, formados por versos aliterantes, possuem uma estrutura flexível, típica dos escaldos (uma espécie de trovadores da Escandinávia). Não possui a mesma organização, encadeamento e coerência da Edda de Snorri, mas a temática é semelhante, sendo possível encontrar versões das mesmas histórias nos dois livros, sendo esta característica uma evidência da popularidade, difusão e apropriação dos mitos. As histórias contidas no livro abrangem desde o início do universo, até o seu final cataclísmico, profetizado no evento conhecido por *ragnarok*.

A poesia no tempo viking possui características bem marcantes. Uma dessas características são os *Kennigar*, metáforas para evitar utilizar o nome real das coisas. O Pesquisador Johannes Brøndsted diz sobre a poesia escaldica:

> Ela faz uso da aliteração e tem também rimas internas dentro da linha doo verso. Seus praticantes usam circunlóquios pitorescos, metáforas vívidas, evitando o nome comum de uma coisa, e as formas dos complicados versos são construídos sobre regras rígidas. [...] Os circunlóquios já referidos – *kenningar* – eram grandemente admirados pelos escandinavos, que amavam mistérios e enigmas à medida que faziam as expressões mais vívidas. Os melhores *kenningar* não são simplesmente um jogo hábil de palavras, mas a expressão poética da experiência. (BRØNDSTED, s.d.).

É importante ter em mente que estas obras se tratam de uma pródução de uma sociedade oficialmente cristianizada a aproximadamente dois séculos e que tem uma tradição oral extremamente forte e arraigada. Interessante saber que com a incorporação da cultura cristã letrada pelos islandeses, ao invés de renegarem por completo as antigas tradições, fizeram questão de registrar suas antigas histórias no papel, ainda que, como seria de se esperar, tenham sido adaptadas, modificadas e recheadas de reflexões cristãs. Essas tentativas de incutir uma moral cristã, na maioria dos casos, não comprometeu a estrutura da narrativa, sendo mantida as histórias com a essência como eram nos tempos pagãos, ainda que o narrador reflita sobre os valores dos indivíduos. Théo Moosburger, ao analisar a Saga de Hrafnkell em posfácio do livro *Três Sagas Islandesas*, reflete sobre a interferência cristã do escritor:

> Em seguida, quando Hrafnkell toma conhecimento da destruição do cavalo e dos tempos, ele exclama ser 'uma tolice crer num deus' e diz que não faria mais sacrifícios, E então a voz do narrador associa essa sua decisão a uma mudança no seu caráter e um aumento da sua popularidade, como se o personagem estivesse agora libertado do vicio que era o culto a Freyr e que o impedia de prosperar. [...] Se não soa louvável a execução de Einarr, ela ao menos foi levada a cabo [...] e o gesto é nobre, não vil. [...] Não há nada de cristão ai, e nem Hrafnkell cessa de ser nobre ao matar Einarr (MOOBURGER, 2007).

As narrativas encontradas nesses livros remontam a um passado pagão, cheio de crenças que compõe uma riquíssima mitologia. A estudiosa sobre mitologia nórdica, Hilda Davidson, coloca mitologia como:

> A mitologia de um povo é muito mais que a coletânea de fábulas bonitas ou assustadoras recontadas em estilo articulado às nossas crianças na escola. É o comentário de homens de uma era ou civilização especifica sobre os mistérios da existência e da mente humanas, seu modelo para um comportamento social e a tentativa de definir, em histórias de deuses e demônios, sua percepção das realidades interiores (DAVIDSON, 2004).

Mas essa mitologia necessita de um cuidado especial a ser analisada. O fato desses mitos terem sido reunidos por estes autores não significa dizer que os escandinavos medievais possuíam conhecimento de todos eles e nem com a mesma forma como foram copiados, ou seja, não é de se esperar que todos os escandinavos conhecessem essa *mythología* ao modelo vernantiano (Vernant, 1992).

É perceptível a manutenção das características de uma sociedade recém alfabetizada nestas obras. Os traços de oralidade são bastante fortes, principalmente na maneira como se arranjam os versos, facilitando a rememoração construtiva das narrativas. Tendo em mente que a Escandinávia, assim como outras partes da Europa Medieval e Moderna, ao

introduzir os livros, não abandonou as recitações públicas. Os poetas escandinavos possuíam um grande prestígio social, principalmente entre as cortes. Um poeta espirituoso e hábil com as palavras, poderia ter o respeito e a admiração semelhante a um grande espadachim. Estes poetas sabiam como ganhar a atenção de um nobre e a grande maioria estava a serviço deles, difundindo os feitos dos líderes locais, incluindo-os em narrativas fantásticas e exaltando sua bravura, por muitas vezes exagerada. Eles também eram responsáveis por levar as histórias entre as cortes e os salões das cidades quem viajavam, difundindo, modificando e criando novas lendas.

Historiadores como Sandra Jatahy Pesavento e Roger Chartier discutem o conceito de "representação", e ambos convergem em concluir que "representação" está ligado a substituição, pois ela seria um instrumento de um conhecimento capaz de fazer ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem que possa reconstitui-lo em memória e de figura-lo como ele é. As Eddas e as Sagas nada mais são que representações da realidade e do imaginário escandinavo pagão e cristão sobre o cotidiano dos indivíduos e do universo que os cerca, tentando dar sentido as coisas e esclarecer as razões da vida. Assim sendo, as obras deixam traspassar de suas linhas, letras e temas, uma essência que remonta o cenário do cotidiano daquele povo, mas se deve ter sempre o cuidado de identificar as mudanças e permanências do processo histórico nestas produções.

Portanto, não podemos entender a oralidade dos poetas e demais cidadãos como algo puro e inocente. Muitas dessas narrativas envolvem a classe dominante em uma aura de superioridade quase justificada por razões divinas, onde o líder estava envolto em uma mística que o aproximava dos deuses. Temos de entender que as narrativas, sejam orais ou escritas, não podem ser separadas de seu contexto social de produção. Muito se pode perceber do tempo de sua obra pelo seu corpo, e isto está bem claro com as Eddas e as Sagas. Essas duas fontes literárias são produtos de hábeis artesãos especializados e a serviço de uma classe dominante, seja para a legitimação do poder, seja para o entretenimento, os escaldos, monges, cronistas e suas produções não fogem disto. Sendo assim, estas obras podem ser ricas fontes de vestígios para os escandinavistas que souberem fazer as perguntas corretas a estes documentos e conseguirem criar o diálogo com os outros campos do conhecimento histórico, levando estas fontes aos conflitos com os demais vestígios desta complexa cosmogonia do norte.

Referências

ANDERSON, Theodore M. **The problem of Icelandic Saga Origins**: a historical survey. New Haven: Yale University Press, 1964.

ANÔNIMO. ***Três Sagas Islandesas*.** Tradução de Théo de Borba Moosburger. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

BERNÁRDEZ, Enrique. **Introducción**. In.: Saga de Nial. Madrid: Siruela, 2003.

BOULHOSA, Patricia Pires. Sagas islandesas como fonte da história da Escandinávia medieval.In.: **Signum**, Vol.7, 2005.

BRØNDSTED, Johannes. **Os vikings.** São Paulo: Hemus, s.d.

BYOCK, Jesse. **Viking Age Iceland**. London: Penguin Books, 2001.

COSTA, Ricardo; BIRRO, Renan. "Este é o início de como a Cristandade veio para a Islândia": os ricos proprietários rurais e a cristianização da Islândia (sécs. IX-XIII). In: **Brathair**, n°9, v.1, 2009.

DAVIDSON, H. R. Ellis. ***Deuses e Mitos do norte da Europa*.** São Paulo: Madras, 2004.

_____. ***Escandinávia*.** São Paulo: Verbo, 1987.

GRAHAM-CAMPBELL, James. **Os viquingues**, vols. I e II. Madrid: Del Prado, 1997.

HAMER, Joseph. **Njáls saga and its Christian Background**: a study of narrative method. Rijksuniversiteit Groningen, Holanda, 2008. Disponível em: http://dissertations.ub.rug.nl/FILES/faculties/arts/2008/a.j.hamer/thesis.pdf.

HAYWOOD, John**.** **Encyclopaedia of the Viking Age**. London: Thames and Hudson, 2000.

LANGER,Johnni. História e sociedade nas sagas islandesas: perspectivas metodológicas. **Alethéia**: revista eletrônica de estudos sobre Antiguidade e Medievo 2(1),2009.

_____. Pagãos e cristãos na Escandinávia da Era Viking: uma análise do episódio de conversão da Njáls saga. **Revista Brasileira de História das Religiões**, n. 10, 2011.

LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval.** São Paulo: Edusc, 2002.

LUTH, Patrick. **A Civilização dos Germanos e dos Vikings.** Editora Ferni, 1979.

MITCHELL, Stephen. **Wichcraft and magic in the Nordic Middle Ages**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

_____. Reconstructing Old Norse Oral Tradition.In: **Oral Tradition Journal.** Volume 18, Issue 2 October, 2003.

NEIJMANN, Daisy (Ed.). **A history of icelandic Literature.** University of Nebraska Press: 2007.

ROSS, Margaret (Ed.). **Old Icelandic Literature and Society**. Cambrige University Press: 2000.

_____. **A History of old norse Poetry and Poetics**. BOYE6; Reissue edition: 2011.

SIGURÐSSON, Gísli. **The medieval Icelandic saga and oral tradition:** a discourse on method. London: Harvard University Press, 2004.

_____. Medieval Icelandic Studies In.: **Oral Tradition Journal.** Volume 18, Issue 2 October, 2003.



SOLOMBRA, DE CECÍLIA MEIRELES: "SOBRE UM PASSO DE LUZ OUTRO PASSO DE SOMBRA"

Rodrigo Vieira Ávila de Agrela
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: *Solombra*, de Cecília Meireles, foi publicado um ano antes da morte da autora. O livro consiste em um texto único, mostrando a trajetória de um eu-lírico que está em busca de algo que se encontra no *outro lado*, travando um diálogo com o *desconhecido* que não consegue descortinar. Diante disso, este trabalho tem como objetivo principal fazer um estudo dos 28 poemas que constituem *Solombra*, a fim de mostrar a luta de oposições que há no interior de um Ser fragmentado que busca um diálogo com o Divino. Para isso, vemos que o livro atravessa temas da obra ceciliana, tais como Existência, Morte e Tempo, além da própria linguagem poética.

Palavras-Chave: Solombra, Cecília Meireles, Poesia.

"Sobre um passo de luz outro
passo de sombra"
(*Solombra*, Cecília Meireles)

O Modernismo foi uma manifestação artística decisiva para o rumo da Literatura Brasileira. Foi nesse momento que surgiram escritores dispostos a contribuir para a efetivação de uma mudança histórica, filosófica, artística e cultural que vinha nascendo no Brasil desde os últimos anos do século XIX. Com a famosa Semana de Arte Moderna de 1922 vemos o lançamento de uma nova visão sobre a arte, que, aos poucos, foi ganhando dimensão e criando as bases de uma literatura rebelde e autônoma. Ainda que hoje, ao olharmos para o passado e visualizarmos um movimento forte e inovador que foi o Modernismo, temos que lembrar que ele nasceu causando grande furor e polêmica em uma sociedade conservadora, e uma literatura academicista em que poucos tinham acesso. O movimento ganhou, então, grande proporção, já que houve um esforço por meio dos artistas em popularizar a arte.

Artistas como Manuel Bandeira, Graça Aranha, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Anita Malfatti, entre outros, foram os responsáveis por "esboçar" as diretrizes do movimento modernista, possibilitando a sua ampla divulgação. Dessa maneira, surgiram diversos grupos, principalmente, o Grupo Paulista e o Carioca, não podendo deixar de lado o Grupo Mineiro e o Gaúcho. Por isso, podemos afirmar que essa propagação de *uma nova obra de arte* concebeu diversas facetas no próprio movimento, obedecendo, muitas vezes, ao momento histórico-filosófico em que esteve inserido.

No Grupo Paulista destacam-se os escritores Mário de Andrade, Menótti Del Picchia, Oswald de Andrade e outros, responsáveis, por exemplo, pelo Movimento Pau-Brasil, o Verde-Amarelo, o da Anta e Antropofagia. Já o Grupo Carioca é representado por Manuel Bandeira, Ribeira Couto, Ronald de Carvalho, os quais participaram da Semana de 22 pessoalmente ou com poemas declamados como no caso de Bandeira.

No cenário carioca surgiram escritores que trilharam um caminho diferente dos grupos que até então se destacavam no movimento. Chamado por Tristão de Ataíde como o grupo espiritualista surge a revista *Festa*, em fins de 1927, que faziam parte Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Andrade Murici, Cecília Meireles e outros nomes. O grupo tinha como ideias a velocidade, a totalidade, a brasilidade e a universalidade, que eram divulgadas através de manifestos em forma de poema por Tasso da Silveira, porta-voz do grupo.

Surge, então, uma literatura individualista, que parece, às vezes, ser estudada com menor fôlego e pouco compreendida. E quando falamos no nome da poeta Cecília Meireles percebe-se um desafio enorme: o de descortina a sua ainda desconhecida obra, tanto pelos leitores como pelos estudiosos de literatura.

Para Manuel Bandeira Cecília é "uma voz distinta em nossa poesia" (BANDEIRA, 1997, p.258), ou ainda, para Afranio Coutinho é "a mais alta figura que já surgiu na poesia feminina brasileira, e, sem distinção de sexo, um dos grandes nomes da nossa literatura" (COUTINHO, 2004, p.127). Sua poesia destaca valores atemporais e busca posicionar o homem em um universo cósmico, o qual lhe falta sentido. Não se vê na sua poesia um projeto literário voltado para discussões políticas, ou sexuais ou de classe, mas sim, uma literatura voltada para a "ascensão universalizante" (NETO, 2001, p. 25), tentando atingir a perfeição, seja usando formas tradicionais ou buscando novos horizontes literários.

Basta o contato, por exemplo, com *O Romanceiro da Inconfidência* (1953) para percebermos que Cecília conta a história de Minas Gerais, assumindo o lado dos derrotados, denunciando o sistema colonial que favoreceu a exploração dos desprotegidos; mas notamos também uma interpretação nova da história, que parte de uma reflexão filosófica e metafísica da condição do ser humano.

Essa mundividência filosófica de Cecília está presente em toda a sua obra, em que almeja confundir-se com um ser divino na tentativa de derrotar as amarras da vida terrena. Cecília busca nas palavras a chave para um mundo ainda desconhecido, e é no auge dessas questões que surge *Solombra* (1967).

*****

Publicado um ano antes da morte da autora, *Solombra* é constituído por 28 poemas, cada um composto por quatro tercetos com um verso no final. Nenhum dos poemas traz um título. Como afirma Zilberman, esse livro "consiste em um texto único e unitário, já que o título dá conta de todo o conjunto" (ZILBERMAN, 2005, p.9). A leitura do poema já não é convencional. Temos como missão lê-lo do início e respeitar o seu desenrolar; não que a leitura de forma aleatória seja proibida, mas *Solombra* mostra a trajetória de um eu-lírico que está em busca de algo que se encontra no *outro lado*, travando um diálogo com o *desconhecido* que não consegue descortinar por inteiro:

> Vens sobre noites sempre. E onde viver? Que flama
> pousa enigmas de olhar como, entre céus antigos,
> um outro Sol descendo horizontes marinhos?
> Jamais se pode ver teu rosto, separado
> de tudo: mundo estrando a estas festas humanas,
> onde as palavras são conchas secas, brandando
> a vida, a vida, a vida! (MEIRELES, 2005, p.5).

O eu-lírico propõe um diálogo com o Ser, mas no qual as palavras não conseguem comunicar – "palavras são conchas secas" – para isso, faz necessário o uso de outras palavras, e é aí que a linguagem poética, como a mais nobre e a mais próxima do divino, torna-se a mediadora entre o eu-lírico e o Ser.

Na tentativa de conhecê-lo, o sujeito quer que o *desconhecido* revele seu nome: "[...] Pousa/ teu nome aqui, na fina pedra do silêncio, [...] (MEIRELES, 2005, p.5). Tentar alcançar a plenitude é para o eu-lírico uma forma de dizimar a solidão e a tristeza nele contidos:

> Meus olhos vagos, que já viram tanta morte,
> firmam-se aqui: voragens, quedas e mudanças
> tornam-me em lágrimas. Oh derrotas! Oh naufrágios... (MEIRELES, 2005, p.6).

E assim, ser possível a efetivação da felicidade. Tal postura acarretada, talvez, por um sentimento de insatisfação com sua condição, tentando, assim, transcender ao seio do divino no qual possa encontrar uma vida cheia de sentido.

É a partir da vontade desse sujeito lírico de conhecer o *desconhecido* que funcionará *Solombra*, fazendo surgir temas que estarão bastante entrelaçados, como é o caso da existência, da solidão, do tempo e da morte. Temas caros para Cecília, pois os veremos, principalmente a morte, em muito dos seus poemas.

A existência em *Solombra* carece de sentido. O mundo o qual o eu-lírico vive já não tem mais plenitude, por isso essa vontade de descobrir o mundo do Ser:

> Todo horizonte é um vasto sopro de incerteza.
> Eu sou essa pessoa a quem o vento leva:
> já de horizontes libertada, mas sozinha." (MEIRELES, 2005, p.15).

Notamos uma existência vaga, reticente que está ligada intrinsecamente com o tempo, que rege a função de implacabilidade sobre tudo:

> Nada foi projetado e tudo acontecido.
> Movo-me em solidão, presente sendo e alheia,
> com portas por abrir e a memória acordada" (MEIRELES, 2005, p.19).

Portanto, é perceptível, em muitos níveis, o constante embate de opostos em *Solombra*, mas sendo ao mesmo tempo distintos, eles também se completam.

Essa perspectiva de oposição já é anunciada na epígrafe de *Solombra*: "Levantei os olhos para ver quem falava. Mas apenas ouvi as vozes combaterem. E vi que era no céu e na terra. E disseram-me: Solombra" (MEIRELES, 2005, p.04). Céu e terra trazem, em um primeiro momento, ideias distintas: céu como o ambiente do divino, da pureza e da claridade; terra como o lugar do homem, da impureza e da escuridão. Na própria noção espacial ambos nos remetem há oposição entre Eu e Ser. Mas o interessante da epígrafe são esses elementos proferirem a palavra Solombra[85], que de imediato podemos pensar como a mistura de sol e sombra, portanto, os representantes, respectivamente, do céu e da terra. Dessa maneira, a epígrafe é o prenúncio de uma poética do diálogo entre diversos níveis de oposição, antecipando ainda o diálogo em que o eu-lírico tenta travar com uma entidade superior, que vemos logo no primeiro poema. A oposição entre céu e terra de imediato nos remete ao Cristianismo, no qual a perfeição encontra-se no céu (Deus), e a imperfeição na terra (homem). Essa relação de contrários é vista a todo o momento em *Solombra*: "Sobre um passo de luz outro passo de sombra" (MEIRELES, 2006, p. 19).

*****

A poesia de Cecília Meireles utiliza também de lexemas que remetem a significados usuais da língua, mas, com uma análise mais atenta, percebemos que as palavras ganham novos significados, fazendo um reajuste dos grupos lexicais presentes nos poemas. Nessa

[85] Vale ressaltar que a autora em entrevista afirma que a escolha da palavra Solombra foi por acaso, sendo o nome antigo de sombra.

perspectiva podemos citar o livro *Aula* (1977), de Roland Barthes, no qual o autor fala do fascismo da língua, que obriga a dizer algo; e criticando, ainda, a concepção de que a linguagem é uma legislação, e a língua um código. A partir disso o autor concebe a literatura como uma "prática de escrever", pois o "texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada [...]" (BARTHES, 1977, p.15). Por isso, é possível afirmar que o texto ceciliano é um combate da língua portuguesa por ela mesma, apesar da autora usar as formas tradicionais da nossa língua.

É nessa concepção de uma nova linguagem e de um deslocamento do modo usual da língua que a autora almeja o Absoluto:

> Falar contigo. Andar lentamente falando
> com as palavras do sono (as da infância, as da morte).
> Dizer com claridade o que existe em segredo" (MEIRELES, 2006, p. 07).

Falando da fragilidade das palavras, mostrando que a linguagem dos homens não pode falar do Ser: "As palavras estão com seus pulsos imóveis" (MEIRELES, 2006, p. 14); ou "Qualquer palavra que te diga é sem sentido" (MEIRELES, 2006, p. 06). Portanto, o eu-lírico precisa de uma nova linguagem, ou recuperar uma linguagem perdida, para acessar o divino: "Ah, glória das palavras restituídas [...]" (MEIRELES, 2006, p. 16).

No início de *Aula*, Barthes fala da presença do poder nas relações sociais e de como estamos sujeitos ao falar; mas que é na literatura que essas relações de poder vão por água abaixo como forma de deslocar a palavra para outra direção:

> O texto contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária [...] mesmo quando nele ela procura constituir-se; ele empurra sempre para mais longe [...] ele empurra para outro lugar, um lugar inclassificado, atópico, por assim dizer, longe dos *topoi* da cultura politizada (BARTHES, 1977, p. 32-3).

Logo, a poesia de Cecília é um instrumento de transcendência para identificação do eu-lírico com o Ser, que concomitantemente faz que seu leitor descortine essa linguagem poética.

É nessa busca de diálogo com o Ser que a poesia de Cecília é a intermediária do humano e do divino. Octavio Paz fala dessa função intermediária da poesia, conforme podemos ver em *Os filhos do barro* (1984): "A palavra poética é mediação entre o sagrado e os homens e [...] ponto de intersecção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original [...]" (PAZ, 1984, p. 62). O próprio eu-lírico reconhece sua posição de poeta dentro de *Solombra*: "No meu dia

seguinte encontrareis aquela/ consequência de ser clarividente e pronta [...]" (MEIRELES, 2006, p. 17); ou " Minha pena é maior que o silêncio da vida" (MEIRELES, 2006, p.22).

*****

Solombra é a trajetória de um eu-lírico solitário que encontra na morte uma saída para sua condição na terra. Por isso, percebe-se também que ele almeja uma renovação de si mesmo e busca decifrar seus segredos:

> Caminho pelo acaso dos meus muros,
> buscando a explicação de meus segredos.
> E apenas vejo mãos de brando aceno,
> olhos com jaspes frágeis de distância,
> lábios em que a palavra se interrompe:
> medusas da alta noite e espumas breves (MEIRELES, 2006, p. 10).

Um dos motivos da insatisfação desse sujeito lírico é a sua condição de refém da temporalidade, pois é incapaz de lutar contra o tempo:

> Sem testemunhas vão passando as horas belas.
> Tudo que pôde ser vitória cai perdido,
> sem mãos, sem posse, pela sombra, entre os planetas (MEIRELES, 2006, p. 13).

O eu-lírico se ver subordinado ao tempo, em um movimento involuntário de "Ir dando a vida até a morte" (MEIRELES, 2006, p. 08). Com a sua existência defasada, o eu-lírico vê o tempo como aliado da morte:

> Qual será o meu destino verdadeiro?
> De onde vem nossa morte? e que sentido
> tem o desejo de suster a vida? (MEIRELES, 2006, p. 22).

Assim, a vida e a morte formam outra relação de oposição em *Solombra*, na qual o tempo se faz elemento intermediário. A morte, ainda, tem uma relação íntima com a melancolia dentro do poema, pois, como já foi dito, a existência não satisfaz o eu-lírico, causando, portanto, um estado de melancolia profundo:

> Meus olhos vagos, que já viram tanta morte,
> firmam-se aqui: voragens, quedas e mudanças
> tornam-me em lágrima. Oh derrota! Oh naufrágios... (MEIRELES, 2006, p. 06).

O que nos remete para Chateaubriand, que no fragmento "A melancolia romântica" faz algumas considerações do que vem a ser a melancolia e como se dá o estado melancólico. Para ele "A amargura que este estado de espirito infunde à vida é

inacreditável; o coração dá mil voltas e contorce-se sobre si mesmo para esgotar as forças que sente que lhe são inúteis" (CHATEAUBRIAND *apud* GOMES; VECHI, 1992, p. 67). Em outras palavras, a morte é uma saída positiva, pois acaba de vez com essa existência, cujo sentido foi apagado, iniciando uma vida que o eu-lírico almeja junto ao Ser. Nas palavras de Hegel, "proporciona ao espirito libertação da sua finitude e ruptura, bem como a reconciliação espiritual do sujeito com o Absoluto" (HEGEL *apud* GOMES; VECHI, 1992, p. 138).

*****

Solombra mostra o eu-lírico identificado com os dilemas do ser humano, neutro de qualquer especificidade de gênero, sexo ou classe: "Eu sou pessoa a quem o vento chama" (MEIRELES, 2006, p.15). Mas, por vezes, esse eu-lírico é uma mulher, uma poeta: "[...] que eu é que sou translúcida morte" (MEIRELES, 2006, p.12);

> Minha pena é maior que o silêncio da vida.
> Não sei se tudo entendo: e nada mais pergunto.
> Assisto – amarga: recordando-me e esquecendo-me" (MEIRELES, 2006, p. 22);

E que por fim revela seu nome: "Nome: pequena lágrima atenta" (MEIRELES, 2006, p. 22).

Com essa viagem em busca de solidez, *Solombra* encerra, nas palavras de Zilberman "de modo melancólico, porque o horizonte da trajetória do 'eu' é a morte. A poeta almeja suplantar distâncias, vencer as dificuldades, ascender à Beleza e a superioridade do 'outro', com quem almeja identificar-se e confundir-se" (ZILBERMAN, 2005, p.13), e assim, notamos que a poesia de Cecília Meireles tem como carro-chefe os temas existenciais. Poesia que, em um primeiro instante, soa confusa, mas que ao desvelar cada camada poética, descobrimos um mundo possível de Cecília.

Referências

BANDEIRA, Manuel. **Seleta de Prosa**. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969, vol. 4.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. **A Estética Romântica***:* textos doutrinários. tradução de Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombine (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.

MEIRELES, Cecília. **Solombra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

ZILBERMAN, Regina. Apresentação. In: MEIRELES, Cecília. **Solombra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

TRÊS ABISMOS PARA A MORTE: ANTÔNIO RAMOS ROSA, HERBERTO HELDER E VALTER HUGO MÃE

Roberto Bezerra de Menezes
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: A morte é tema comum em literatura ao longo dos séculos, em especial em poesia. Além do nível tópico, podemos encontrá-la como modo de fazer poesia, com o poeta a apostrofar-se de seu texto e morrer com ele e nele, tornando-se letra grafada e som, matéria e corpo sem referentes. Escolhemos três poemas de três poetas portugueses mais recentes para dialogar com as possibilidades de abismos para a morte. Do livro *O sol é todo espaço* (2002), de António Ramos Rosa, retiramos o poema "Eu canto a ausência de mim mesmo", no qual encontramos a despersonalização da existência do ser humano para tornar-se discurso, este impossibilitado de morrer. De *Servidões* (2013), de Herberto Helder, saltou-nos aos olhos o poema "já não tenho tempo para ganhar o amor, a glória ou a Abissínia,", em que a morte se anuncia com a imagem de um ser em busca do escuro, a esconder-se ou ser escondido em um saco com nó a não ceder, ficando impossibilitado de sentir o mundo em volta. Valter Hugo Mãe, em *Três minutos antes de a maré encher* (2000), traz o poema "O desgoverno dos sonhos", no qual observamos o ser em sua tentativa de adentrar as páginas dos livros para abreviar-se do mundo e da realidade sensível, recusando continuar a ser matéria orgânica, querendo devir discurso.

Palavras-chave: Solidão, Ausência, Morte, Escrita.

Antônio Ramos Rosa

Eu canto a ausência de mim mesmo
Se eu sei que essa ausência é eterna desde já
porque será sempre continuamente definitivamente
não quero ser mais do que o náufrago dessa ausência
Que presunção seria se tu dissesses aqui estou para sempre
É verdade que eu vejo que as janelas estão abertas nas margens do mundo
Assim eu quero que o meu espírito se torne ondas de energia e de luz
e eu me sinta terra voltada para o espaço
e consiga ter a sensação de ser espaço no espaço
É assim o meu desaparecimento o meu côncavo
recuo para o começo do mundo
para uma porta destinada a abrir-se numa lenta génese
para ser substância palavra túmulo do meu desejo vegetal
que canta o nada sempre nada sem nome sem ninguém
porque eu seria ninguém sem nome sombra definitiva
e se abrisse os olhos ao universo veria todos os olhos esquecidos
tantas imagens sem nome tantos gestos sem mãos
eu poderia sentir que a minha vida era a lenta descida para a morte e ainda
perder-me-ia no deserto infindável do meu ser
Mas que importância teria estar vivo ou estar morto
se tinha morrido em vida tantas vezes
e se estivesse vivo teria de morrer ainda mais e sempre
Eu canto a ausência de mim mesmo
porque até a árvore morre no fundo da árvore
porque começamos a morrer logo que nascemos
e eu fui sempre um hóspede um vento de uma sombra

> a tristeza de desaparecer no meio do caminho
> sem vislumbrar o horizonte no horizonte
> porque à medida que vivia a morte tornava-se mais abstracta do que a vida (ROSA, 2005, p. 40).

Do livro *O sol é todo o espaço* (2002), de Antonio Ramos Rosa. O poema escolhido introduz-se com o verso: "Eu canto a ausência de mim mesmo". Diagnosticamos, no impreciso ultrassom das palavras, recorrência em vocábulos macerados pelo redizer crítico: "eu canto", eu sou poeta; "ausência de mim mesmo", fragmentação do eu e consequente desaparecimento elocutório do autor. Verso carregado de uma contradição evidente: o "Eu" que de pronto inicialmente se anuncia, recusa-se a estar em seu discurso, caracterizando-se como uma presença ausente. Ora, se texto é, então existe. Mas, será que a enunciação do texto nada mais quer que ser a exclusão da mão que o escreve? Ou seria um simples reconhecer do estado de alma que se encontra sobrepujado com a obrigação de existir no mundo? Não paremos.

Ao ler "Só eu sei que essa ausência é eterna desde já / porque será sempre continuamente definitivamente", sente-se a mistura de dois materiais caros à poesia: tempo e espaço. Em geral, quando se encontra tais segmentos retirados de noções do mundo, bem humanas, se pensa, naturalmente, em oposições binárias que dariam conta das possibilidades que eles ofereceriam: o excesso de tempo (de percepção do tempo), ocasionando a angústia em percebê-lo fugir, ou a ausência de tempo, criando-se um momento fora de todos os momentos, imortalizado em sua perene existência. Doutro e do mesmo modo, a materialização de um espaço, sendo fonte de criação e de concepção da poesia, ou a tentativa de montar uma paisagem em ruínas, onde o espaço seja apenas um vagar flutuante.

Seja a ausência ou a presença desses dois materiais, é relevante a tentativa de conexão com o mundo de uma maneira peculiar, em que envolva certa noção cosmogônica, com o espraiamento do ser pelos canais do mundo: "Assim eu quero que o meu espírito se torne ondas de energia e de luz / e eu me sinta terra voltada para o espaço / e consiga ter a sensação de ser espaço no espaço". Eis, então, a maneira que o poeta escolhe para deixar de ser mesmo ainda sendo algo: tudo. Estar no espaço sendo o espaço equivale a uma fragmentação do ser elevada a uma potência desconhecida, mas eficientemente poderosa. Que tipo de morte seria esta? Cantar a ausência de si mesmo é encontrar a morte e dela fugir. É o que logo em seguida ele nomeia como "o meu desaparecimento o meu côncavo / recuo para o começo do mundo / para uma porta destinada a abrir-se numa lenta génese / para ser substância palavra túmulo do meu desejo

vegetal". Com o fim atinge-se a possibilidade de retornar ao começo do mundo, onde a palavra nada mais é que um "túmulo" carregado de desejos vegetais, não animais.

Temos outras pistas discursivas para tentar entender para onde vai este ser quando busca a morte como ausência, como subtração da propriedade material do homem. Nos versos "eu poderia sentir que a minha vida era a lenta descida para a morte e ainda / perder-me-ia no deserto infindável do meu ser" encontramos ressoar novamente a intensa ambiguidade do desejo exposto: viver é já uma "descida para a morte", mas isso também inclui perder-se no "deserto infindável" que é o ser. Reparamos haver outra oposição entre o externo e o interno, ou entre a matéria e uma essência espiritual. Quando ele diz "perder-me-ia no deserto infindável do meu ser" reafirmamos que essa busca de subtração da vida é, na verdade, uma busca pelo ser, o que caracteriza a própria vida.

Morrer, nesse sentido, é a despersonalização da existência enquanto ser humano para tornar-se discurso, este impossibilitado de morrer. Cantar a ausência é assumir o risco de existir discursivamente, sem assinatura na capa do livro, sem troféus e referências bibliográficas. Aparentemente sem medo, o poeta incorre no ato de "morrer ainda mais e sempre", "porque começamos a morrer logo que nascemos".

Herberto Helder

Do livro *Servidões* (2013), de Herberto Helder. Abro-lhe ao acaso. Não porque seja aleatório, mas porque tenho medo da linha reta. A morte se anuncia em um poema que traz a imagem de um ser em busca do escuro. Esconder-se ou ser escondido em um saco com nó a não ceder, ficar impossibilitado de sentir o mundo em volta. O poema começa na página trinta e cinco e se estende à página trinta e seis. Noto, com certo pesar, que ele é pequeno, se comparado aos poemas que Helder costuma nos brindar. Noto, com mais pesar, que o livro de certo modo é econômico, se uso e encontro bem um termo adequado. Não porque seja pequeno, mas o recurso Helder de criação poética, com caleidoscópicas imagens e fulgor entontecedor, parece ter cedido lugar a uma poética enxuta (tenho de confessar ainda não saber atribuir adjetivos para a obra em causa). Reconheço que ainda é cedo para aferir tanto sobre o livro como todo. Recuo. Volto ao poema. Convido-vos:

> já não tenho tempo para ganhar o amor, a glória ou a Abissínia,
> talvez me reste um tiro na cabeça,
> e é tão cinematográfico e tão sem número o número dos efeitos
> [especiais,
> mas não quero complicar coisas tão simples da terra,

bom seria entrar no sono como num saco maior que o meu tamanho,
e que uns dedos inexplicáveis lhe dessem um nó rude,
e eu de dentro o não pudesse desfazer:
um saco sem qualquer explicação,
que ficasse para ali num sítio ele mesmo sítio bem amarrado
– não um destino à Rimbaud,
apenas longe, sem barras de ouro, sem amputação de pernas,
esquecido de mim mesmo num saco atado cegamente,
num recanto pela idade fora,
e lá dentro os dias eram à noite bem no fundo,
um saco sem qualquer salvação nos armazéns obscuros (HELDER, 2013, p. 35-6).

Nesse poema de Herberto Helder, parece-nos que o desejo pelo fim é o que move todo o discurso que nos é colocado. A angústia com o esgotamento do tempo motiva o desejo de morte por asfixia e isolamento. Prefere, assim, morrer em um torpor de sono intenso, associado à imagem de um saco a fechar e envolver o ser com "um nó rude", privando-o do mundo e de suas "barras de ouro", que morrer com "um destino à Rimbaud", que teve "amputação de pernas" e morreu de câncer, em 1891, com apenas 37 anos. Aqui, vemos um ser que se não está de fato velho, tem essa intensa sensação das horas a corroer. Esse saco seria, portanto, um invólucro capaz de parar o tempo, adentrando-lhe vertiginosamente em essência, visto que a morte pode simbolizar essa aniquilação da necessidade de aferição do tempo.

A morte aparece como uma coisa simples da terra. Dar-se "um tiro na cabeça", apesar de "cinematográfico", seria "complicar coisas tão simples da terra". Prefere, portanto, ir sem sofrimentos extremos, estar esquecido em "um saco sem qualquer salvação nos armazéns obscuros". Estar nesse saco é como adentrar a noite, o sono, a morte. Nas palavras de Maurice Blanchot, "morrer é ir ao encontro da liberdade que me torna livre do ser" (2011, p. 178). Para o filósofo, o poeta deve buscar entrar na *outra noite*, não na noite convencional que é ainda inversão e decorrência direta do dia e de suas tarefas, pois "aquele que pressente a aproximação da *outra* noite, pressente que se aproxima do âmago da noite, dessa noite essencial que ele busca" (2011, p. 184). O poeta, então, entrega-se a esse sono com o intuito de ficar "esquecido de mim mesmo num saco atado cegamente".

Valter Hugo Mãe

O DESGOVERNO DOS SONHOS
ao luís miguel nava

já não te aguardo,
adio-me



sobre o veludo da tua
morte o atrito do
corpo é a dolente barca onde
o dia quase não passa, pelo mar dentro
o céu a estalar

se à morte tudo sobeja,
sobejo de sentir o outono

o livro oblitera as
palavras e silencia-me.
deitar-me-ei, o sol a pesar o
meu corpo e tu, todo o
tamanho do mundo, calado, morto,
vasta extensão
que aprenderei a percorrer

existe uma arritmia ténue
no coração de quem perdeu
o amor de outrem, um coração
ténue que se sobrepõe ao que
já se tem

eu deixei a luz em
dias como este, conheço o
olhar sem imagens dentro,
sei do frio quando lento
se caminha a rua, quando nada
difere do que a alma
sente, esse fim do
amor na respiração que
recua

e sei o porquê desta ansiedade ao
virar a página
ainda que ninguém seja passível de se
esconder entre as
folhas de um livro

a morte não me
assusta, hei-de voar-lhe
no céu da boca
assim que se prepare para
me engolir

e resgato os pássaros
enquanto as árvores
chilreiam e defino o vento pela
sua mecânica

critico-os, de que adianta ser pássaro
quando não se tira os olhos do chão
por isso persigo o pôr do sol
janelas abertas e
vacilo

lágrima, pavio de
água que acabo de
acender, arde, onde
por fim parto

já tu me esperas,
abrevias-me (MÃE, 2009, p.50-52).

Datado dos anos 2000, o poema acima faz parte do livro *Três minutos antes da maré encher*, de Valter Hugo Mãe. Observamos, no poema, o ser poético em colapso emocional pela perda de um amor, discursivamente instaurado. O desejo em percorrê-la pode ser fruto do "desgoverno dos sonhos", que de maneira inconsciente se aproxima da morte ou do abreviamento do tempo de vida.

Não aguardar alguém, para o poeta, é interromper o ser/estar no mundo. Esse alguém morreu física ou metaforicamente, estabelecendo uma distância física e, por conseguinte, emotiva. Suspende-se, também, o correr das horas, pois "o dia quase não passa, pelo mar dentro o céu a estalar". A morte é, então, o que "tudo sobeja", eliminando os excessos de existir e sentir o outono, estação marcada pela queda das folhas, pela ausência de vida, mas também pela renovação, processo cíclico que independe da vontade do homem. Quando diz "sobejo de sentir o outono", notamos que o outono é capaz de fazer exceder o ser alguém para o ser outro, pelo excesso e pelo transbordamento. Nesse sentido, a morte nada mais é que ser outro sendo o mesmo.

Entretanto, o livro que aparece no poema tem o poder de "obliterar as palavras", ou seja, destruí-las de modo a silenciá-las. Mas que palavras são essas? Percebe-se, então, uma relação entre o eu poético e um livro que o silencia, modificando não somente os órgãos da fala, mas também o corpo a estar no mundo: "deitar-me-ei, o sol a pesar o meu corpo e tu, todo o tamanho do mundo, calado, morto, vasta extensão que aprenderei a percorrer". Com a inserção de um "tu", um outro aparentemente ocasionador do que se passa com o eu, percebe-se um teor amoroso, indicado pela "arritmia ténue no coração de quem perdeu o amor de outrem". Desse modo, o eu "deixou a luz em dias como este", resultando em um isolamento do mundo ao redor. Sente, assim, o mundo como o seu estado de alma, sem variações: "quando lento se caminha a rua, quando nada difere do que a alma sente, esse fim de amor na respiração que recua". O fim do amor e o ar a faltar são metonimicamente entrelaçados pela arritmia do coração.

O livro que ele lê parece convidá-lo a um mergulho em seu labirinto, "ainda que ninguém seja passível de se esconder entre as folhas de um livro". Reconhece-se, afinal, pronto a adentrar o abismo da morte e "voar-lhe no céu da boca". Aceita ser engolido pela morte enquanto resgata os pássaros cantantes das árvores, vozes que se confundem e dão características ao vento.

Referências

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

HELDER, Herberto. **Servidões**. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

MÃE, Valter Hugo. **Poemas**. Rio de janeiro: Oficina Raquel, 2009.

ROSA, António Ramos. **Animal olhar**. Prefácio e organização de Rosa Alice Branco e Rodrigo Petronio. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

UMA VIAGEM *NA RONDA DO TEMPO* CASCUDIANÁ

Geise Kelly Teixeira da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: As reflexões que nos propomos a desenvolver no presente artigo se dão a partir da leitura de uma das obras de memória do escritor potiguar Luís da Câmara Cascudo (1898 - 1986): a obra *Na ronda do tempo* (1971), cujo subtítulo (Diário de 1969) já nos remete, de antemão, que se trata de um diário pessoal do autor. Considerando que se trata de uma escrita de cunho memorialístico, ao longo de nossa abordagem recorreremos aos estudos realizados por Maurice Halbwachs em sua obra *A memória coletiva* (1990). Também achamos oportuno iluminar as nossas discussões a partir das abordagens sobre *lembranças de velhos* realizadas por Ecléa Bosi em sua obra *Memória e sociedade* (1994), tendo em vista que a obra de Câmara Cascudo em questão foi concebida quando este já estava com 70 anos de idade. Nesse sentido, o presente artigo busca, sobretudo, refletir sobre o papel que a memória exerce na escrita autobiográfica de Câmara Cascudo, observando não apenas o modo como as experiências vividas por ele no presente (1969) irão trabalhar a matéria de sua memória, mas também como esta irá nortear uma escrita que toca na história e nos quadros sociais do passado.

Palavras-Chave: Câmara Cascudo, Na Ronda do Tempo, Memória, História.

Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), escritor norte-rio-grandense considerado um dos mais importantes estudiosos da cultura popular no século XX, produziu obra vasta e diversa ao longo de sua vida. Pesquisador incansável, ele escreveu sobre diversos assuntos e, até hoje, sua obra vem contribuindo para o conhecimento em diversas áreas do saber, seja no tocante ao universo temático local, seja no que diz respeito às questões de nível nacional ou internacional.

Na década de 1960, Câmara Cascudo iniciou o que podemos chamar de um projeto de rememoração, centrado em quatro obras: *O Tempo e Eu* (1968), *Pequeno Manual do Doente Aprendiz* (1969), *Na Ronda do Tempo* (1971) *e Ontem* (1972). Diferenciando-se entre os demais escritos do autor, tais obras somam-se para compor um admirável registro sobre sua vida particular e social, suas observações, seus sentimentos e suas leituras. Dentre estas, queremos destacar aqui o seu diário *Na Ronda do Tempo*, escrito ao longo do ano de 1969, quando o autor já se encontrava com 70 anos de idade.

A princípio, *Na ronda do tempo* pode não aparentar trazer nada de especial que a transporte para além das expectativas de qualquer um que se proponha a ler um diário, já que, conhecendo o gênero e suas características, espera-se encontrar ali narrativas diárias sobre acontecimentos que se sucederam ao longo da vida de alguém durante um ano. No entanto, quem, na ocasião, cede à curiosidade e se deleita na leitura do referido diário de

Câmara Cascudo, nota, entretanto, que não se trata apenas de simples relatos do cotidiano para fins de mero registro. As expectativas são quebradas ao nos depararmos com uma escrita calcada nas lembranças do outrora em confronto com o hoje (1969), numa demonstração de que o passado e presente se entrelaçam na tessitura da memória (cf. COSTA, 2003, p. 256).

Considerado por Cascudo o mais íntimo e confidencial dos seus livros, *Na ronda do tempo* trata-se, em suas palavras, de "solilóquios de um velho professor aposentado e no aposento de sua pequenina biblioteca. Registro de visitas e pensamentos que o procuraram durante um ano" (CASCUDO, 2010, p. 17). Nele o autor registra as suas atividades, impressões de leitura, eventos frequentados, viagens realizadas, reencontro com antigas amizades, além da sua lida diária com a presença implacável da velhice. Tendo passado a maior parte da sua vida observando, estudando e registrando tudo o que via ao seu redor, Cascudo decide, então, fazer uma viagem que ele considera não ser mais em torno de si, mas, de dentro para fora, como num exame de sangue (cf. CASCUDO, 2010, p. 17). A epígrafe que ele utiliza para iniciar sua jornada nas páginas que seguem apenas reforça a sua decisão: "Escreverei um livro para mim; é escusado escrever já para os outros [...]" (CASCUDO, 2010, p. 19).

Estando já em idade avançada e sem os compromissos diários que a sua profissão requeria, Cascudo passa a contemplar a passagem lenta das horas e dos dias, principalmente quando os problemas de saúde não permitiam esforços além dos recomendados e as limitações impostas pelo desgaste físico já não favoreciam ao imperativo da prática. Logo nas primeiras páginas de seu diário, o autor confessa:

> Aos 70 anos sinto o derredor de mim, não *la rebelión de las masas*, de Ortega y Gasset, mas a indisciplina do material outrora fiel ao meu comando. A vaidade masculuna não me concede a justificativa do enfraquecimento orgânico. Pernas, dedos, olhos, servem precariamente, em visível e parcial ignorância ao imperativo da vontade, ineficiente para a obediência muscular. Não vejo bem pela recusa dos olhos à plenitude da tarefa normal. Assim, a marcha e o equilíbrio comuns, outrora integrais, são vacilantes. Os objetos fogem aos dedos, ou vice-versa, ocultando-se em recantos de custosa recuperação. Visível a rebeldia das pequenas coisas úteis, escondendo-se de mim, num abandono ingrato (CASCUDO, 2010, p. 29).

Sob o peso dos anos, a velhice torna-se, para Cascudo, não uma presença, mas uma companhia (cf. CASCUDO, 2010, p. 134). Sente-se com voz de 80 anos, "um doente melancólico cuja eloquência é a tosse [...]" (CASCUDO, 2010, p. 111). Dessa forma, estando resignado a permanecer nos seus aposentos durante a maior parte dos seus dias,

Cascudo se entretém com suas leituras habituais e as suas pesquisas, se esforçando em dar continuidade ao seu trabalho de escritor mesmo em meio às circunstâncias que o limitava.

Ao fazer uma leitura sobre a obra *Na ronda do tempo*, Cléria Botelho Costa afirma que Cascudo mostra, em seu diário, que a aposentadoria e a velhice não o eliminaram do mundo do fazer, pois, mesmo aos setenta anos de idade o "seu trabalho intelectual continuava com vida, ora fazendo conferências, pesquisando e escrevendo livros, ora disseminando sua sabedoria, para os mais jovens, como testemunha de um tempo de muitos acontecimentos por ele vivenciados no passado" (COSTA, 2003, p. 256). Por esse aspecto, Costa considera que Cascudo torna-se diferente dos demais velhos, pois, apesar de sofrer as adversidades do corpo e da mente, o que é natural em pessoas que chegam a sua idade, Cascudo "ainda fazia projetos para o amanhã – escrever, rever ex-alunos – e, assim, a memória ia se tornando cada vez mais viva" (COSTA, 2003, p. 257).

O *Diário de 1969* surge, assim, como um espaço no qual Cascudo continuava a exercer a sua escrita, ora anotando reflexões, ora relatando vivências e experiências, sejam elas presentes ou passadas. É interessante observar que, na medida em que escreve o relato dos acontecimentos mais notórios e significativos do seu dia, Cascudo vai se afastando dos fatos ocorridos, ao mesmo tempo em que os partilha. Neste desenlace, as lembranças que se entrecruzam aos episódios que narra são condicionadas pelas emoções do autor e pela atuação de sua memória, fazendo-o sempre relacionar o passado com as imagens que lhe são apresentadas no tempo presente, o que nos permite retomar as palavras de Ecléa Bosi: "se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar" (BOSI, 1994, p. 54). Em várias ocasiões, por exemplo, ao reencontrar amigos do passado, Cascudo não apenas recorda, mas parece reviver, como ele mesmo declara, vários momentos significativos de sua vida, como bem demonstra o fragmento abaixo:

> Abraço um amigo de 45 anos, Joaquim Inojosa, *leader* do 'Movimento Modernista em Pernambuco', que expôs e documentou em 700 páginas ágeis (dois tomos, 1968). Alegria de reviver meu tempo de *'Acadêmico de Direito'* no Recife, e a fase ainda juvenil da agitação literária, *clímax* com a vinda de Guilherme de Almeida lendo a *Raça* (CASCUDO, 2010, p. 33).

Segundo Ecléa Bosi, ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desaparecem na aparência e que podem reviver numa rua, numa sala, em certas pessoas, como ilhas efêmeras de um estilo, de uma maneira de pensar, sentir, falar, que são resquícios de outras épocas (cf. BOSI, 1994, p. 75). Nesse sentido, ao reencontrar pessoas que fizeram parte de seu passado, Cascudo se vê rodeado de lembranças que remetem a tempo e espaços de outrora. Dessa forma, assiste-se ao

dilema de um eu que se debate entre dois polos - o desejo de registrar acontecimentos importantes do momento presente, reagindo violentamente contra as imposições da memória, assinaladas em passagens como essa: "Hoje, não sei a razão, estou vivendo com amigos mortos. Li seus livros, que são para todos, e lembro-lhes a voz, a presença, as fisionomias, vestígios que a memória guardou em mim" (CASCUDO, 2010, p. 106).

Na maioria das vezes, ao recordar os seus amigos, estejam eles vivos ou não, suas lembranças aparecem, normalmente, fixadas nas recordações da juventude de Cascudo e dos grupos sociais e intelectuais ao qual pertenceu. Sobre esse aspecto, o sociólogo francês Maurice Halbwachs considera que, mesmo sendo aparentemente particular, a memória sempre remete a um grupo, uma vez que as lembranças dos indivíduos são construídas a partir de suas relações grupais e das experiências compartilhadas. É no contexto dessas relações que construímos as nossas lembranças e elas estão impregnadas das memórias dos que nos cercam, de maneira que "para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade" (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Sabemos que Cascudo foi testemunha de uma época marcada pelas mudanças da modernidade. Presenciar as transformações porque passaram os lugares em que viveu, acaba estimulando no autor o afloramento de muitas lembranças. Podemos considerar que o espaço tem essa capacidade de fixar as memórias de uma determinada época. Elas ficam ali adormecidas, apenas esperando alguém retornar depois de muito tempo e reencontrá-las de forma tão viva que chega a assustar. Halbwachs ressalta que nada é mais surpreendente do que o reconhecimento de uma figura ou de um lugar, quando estes voltam a se encontrar no campo de nossa percepção. Até então, poderíamos nunca mais ter pensado nele, e mesmo que forçássemos a memória, não teria sido possível reconstituí-lo (cf. HALBWACHS, 2006, p. 53).

Mesmo que os antigos espaços outrora frequentados por Cascudo encontrem-se, na maioria, modificados pelo processo de transformação social e urbanística, tais espaços, guardam ainda sob a sua superfície rejuvenescida os escombros a embalarem lembranças de incontáveis acontecimentos passados por ele vivenciados e as marcas que o presente não consegue apagar. Eles estão impregnados de memórias e histórias dos seus ocupantes. Por esse motivo, o espaço é capaz de desencadear o processo de reconstrução de um tempo perdido, pois os seus vestígios estão inscritos no espaço, de modo que o *continuum* do tempo interior também está amparado nas imagens inscritas no espaço. É dessa maneira que Câmara Cascudo evoca muitas de suas lembranças, que são recuperadas não apenas

nas brumas de sua memória, mas nos vestígios e imagens que os espaços de sua cidade e dos lugares pelos quais percorreu, embora modificados, ainda conseguem projetar no campo de sua percepção.

Diferente da Natal em que nasceu e cresceu, Cascudo envelhecia em uma Natal turbulenta e em constante movimento. Embora o contexto histórico daquele ano não apareça de forma evidente em sua obra, podemos inferir, a partir de algumas de suas evocações, o quanto a sua cidade mudara desde a sua infância até então e o quanto o sentimento de saudade ampliava a cada momento em que buscava identificar no "desconhecido" o que antes lhe era tão comum. Vejamos o modo como Cascudo recorda, em 21 de novembro, o dia da Nossa Senhora d'Apresentação, a padroeira de Natal:

> Dia de Nossa Senhora d'Apresentação, Padroeira de Natal ! A imagem é mesma de 1753. A Sé, a Matriz banal e doce do meu Tempo-menino. Nada mais resistiu. Outros são os sacerdotes, liturgia, assistência, trajes. Na praça. Rugem atrações mirabolantes. Desaparecem os doces de outrora nos tabuleiros com vigilantes lamparinas fumegantes. A paisagem humana é estranha aos meus olhos. Onde está o Fogo-de-Vista? A patrulha de cavalaria de Joca do Pará? O Chevrolet de minha mãe, esperando por mim? Os *rapazes* que envelheceram já não frequentam a velha Rua Grande, onde a Cidade nasceu. Os automóveis, parados, entopem os ângulos do Largo. Em movimento, ameaça, aqueles que pisam fora deles. Ninguém anda. Fogem da *trombada* dos radiadores. Auto-falantes urram e miam, infindáveis. Onde está a Banda do Batalhão de Segurança, 'gentilmente cedida pelo seu comandante?' As meninas ondulam e os *caras* penteam as melenas. Meu nome e o do mês não mudaram. Tão diferente nosso encontro nesse 1969 (CASCUDO, 2010, p. 166).

Esse fragmento transmite não apenas um sentimento de alento e de intraduzível saudade daquela cidade de outrora, antes doce na recordação, hoje estranha aos seus olhos. A partir de suas lembranças conseguimos extrair algumas mudanças que aconteciam em Natal naquela época. Os constantes movimentos dos automóveis, que ameaçam os caminhantes, refletem, por exemplo, o crescimento do contingente populacional e urbano que Natal presenciava. A mudança nos atrativos juvenis, a disposição espacial das coisas, sua relação com os outros, torna ininteligível a sua posição naquele mundo, o que o faz lamentar a perda dos vínculos que as mudanças abalaram, concluindo que nada é mais como era antes. Apenas o seu nome e o do mês (novembro) não mudaram.

É interessante notar que, na medida em que Cascudo constrói um retrato que nos permite visualizar as mudanças que ocorriam na sociedade natalense e em todo o Brasil, podemos encontrar ainda em suas obras várias críticas em relação à sociedade moderna e a atuação do homem que dela faz parte. Podemos considerar que Cascudo enxerga nessa relação não apenas algo que se distancia do seu tempo de menino em determinados aspectos. Mais que isso, ele tenta lidar com um mundo cuja velocidade rompe com as

tradições e valores morais antes valorizados pela sua geração. É como podemos observar na passagem em que o autor se refere à morte de Idila Lima, que o faz recordar o seu tempo de rapaz a frequentar os bailes de sua cidade e ao mesmo tempo os traços fugidios de uma época que foi substituída por uma nova geração.

> Hoje, a uma hora, faleceu Idila Lima, que sem ser minha parenta a chamei, 30 anos, *Tia Idila*. Foi a derradeira *mademoiselle* do Salão Roseo de Palácio, nos tempos áureos de Alberto Maranhão e Ferreira Chaves; dos bailes circunspectos do Natal-Club, valsas de Strauss, quadrilhas imperiais, marcadas por Manuel Dantas. Vênias, mesuras, *Vossa Excelência* para as Damas e *Senhora* às namoradas, quando no salão. Ainda assisti desabar êsse mundo jovial e grave, substituído pela eugênica batucada contemporânea, erótica e hotentote. [...] Todos os meus foram vêr seu pequenino cadáver. Entre as flôres do caixão estariam meus anos de rapaz, minhas serenatas e saraus, uma saudade esparsa e doce de mim-mesmo (CASCUDO, 1971, p. 69-70).

Note que, imerso na dimensão abstrata de suas lembranças, Cascudo revive os tempos do Salão Roseo com extrema saudade. O encontro com essas lembranças tiveram uma forte ressonância na subjetividade do autor, veja-se o modo como ele recorda com afeto Tia Idila e no quanto a sua figura evocava a "sociedade morta". Mais uma vez, temos aí um sentimento de perda da verdadeira essência de uma juventude que pertenceu à velha Natal romântica, "cujas melodias não estavam em discos nem as preferências nas revistas ilustradas" (CASCUDO, 2010, p. 87).

Pelo caminho até aqui já percorrido, podemos considerar que Cascudo, consciente das limitações que a idade lhe impunha e da velhice como condição humana, recorre à escrita de um diário como uma forma de escapar dessa condição e ao mesmo tempo libertar seus pensamentos como uma necessidade de esvaziar a sua memória, como ele bem expressa ao afirmar que: "Gostaria que Deus, duas vezes por ano, espremesse a esponja da minha memória" (CASCUDO, 2010, p. 121). O *Diário de 1969* surge, assim, como um espaço onde Cascudo continuava a exercer a sua escrita, ora anotando reflexões, ora relatando vivências e experiências, sejam elas presentes ou passadas. Em vários momentos, por exemplo, nos deparamos com a herança de muitas de suas leituras, evidenciadas, claramente, através das inúmeras citações que permeiam todo o seu texto. Elas denunciam não só as intenções de um memorialista, mas o seu enorme grau de integração com a literatura universal e da intimidade com os livros no universo particular de sua biblioteca, vínculo que nem mesmo a idade avançada poderia romper.

Ao embarcarmos nessa *Ronda do tempo*, viajamos pelas suas mais distantes lembranças e temos a oportunidade de não apenas conhecer um pouco mais da intimidade de Cascudo, mas também as suas multidões convividas onde ninguém morre (cf.

CASCUDO, 2010, p. 18), bem como toda uma trama de relações e de experiências compartilhadas pelos grupos com quem o autor conviveu. Sem falar que muitas de suas narrativas retratam as práticas, costumes, valores e modos de pensar de uma determinada sociedade. Nesse ponto, retornamos a Halbwachs (*apud* BOSI, 1994, p. 424) para explicar que, por mais íntima e subjetiva que sejam as memórias inscritas nessas obras, elas remetem sempre a um grupo do qual fizemos parte, seja a nossa família, os nossos amigos, colegas de escola ou de trabalho, político ou religioso.

Não há dúvida de que as memórias que permearam todos os momentos de sua escrita foram favorecidas exatamente pela grande gama de atividades desenvolvidas pelo autor ao longo de sua atuação profissional e intelectual. Como bem ressalta Ecléa Bosi: "Um tempo que fosse abstrato e a-social nunca poderia abarcar lembranças e não constituiria a natureza humana" (BOSI, 1994, p. 422). As festas de que toda a família participou, as viagens ao Rio e à Recife, as conferências proferidas, as entrevistas e autógrafos concedidos, dentre tantas outras coisas feitas por Câmara Cascudo naquele ano e que estão registradas em seu *Diário de 1969*, eram pontos onde a significação de sua vida se concentrava. Nesse ponto as experiências vividas por ele no presente vão trabalhar a matéria de sua memória, tocando sem querer na história e nos quadros sociais do passado, que passam, a partir daí, a nortear a escrita de um autor que rema contra a corrente do tempo. "Vivo, mais ou menos, no Ontem ou Ante-ontem, quando muitos já correm no Depois-d'amanhã acelerado. Minha memória faz e refaz construções sem açodamento" (CASCUDO, 2010, p. 165).

Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 13 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOUILLOUD, Jean Philippe. A autobiografia – um desafio epistemológico. In: TAKEUTI, Norma Missae; NIEWIADOMSKI, Christophe (Org.). **Reinvenções do sujeito social**: teorias e práticas biográficas. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BURKE, Peter; LOPES, Magda. **A escrita da história**: novas perspectivas. 4 ed. São Paulo: UNESP, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Na ronda do tempo:** diário de 1969. 3 ed. Natal: EDUFRN, 2010.

COSTA, Cléria Botelho. Na ronda do tempo. In: SILVA, Marcos (org.). **Dicionário crítico Câmara Cascudo**. São Paulo: Perspectiva, FFLCH/USP, Fapesp; Natal: EdUFRN, Fundação José Augusto, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.