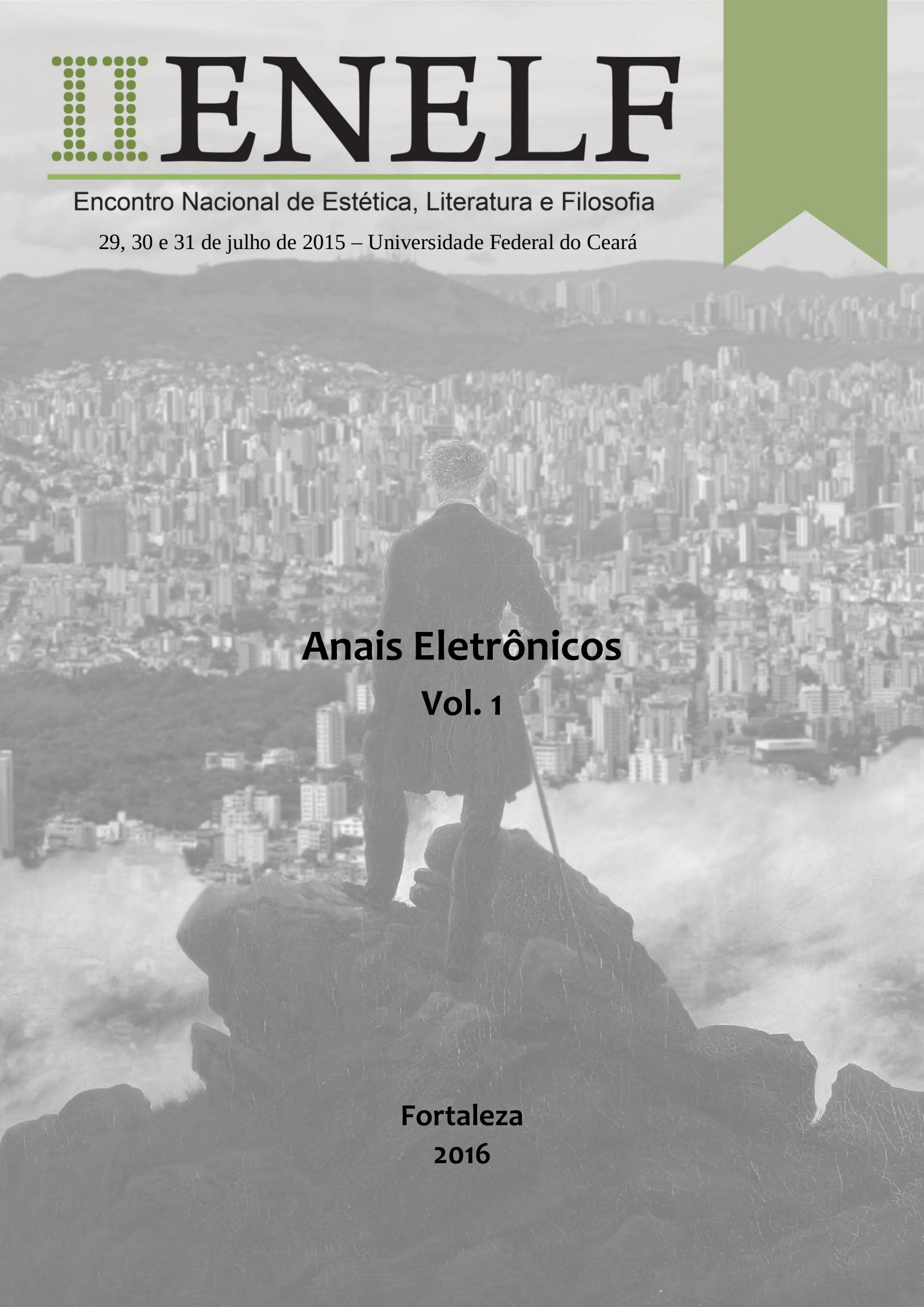
# II ENELF

Encontro Nacional de Estética, Literatura e Filosofia

29, 30 e 31 de julho de 2015 – Universidade Federal do Ceará

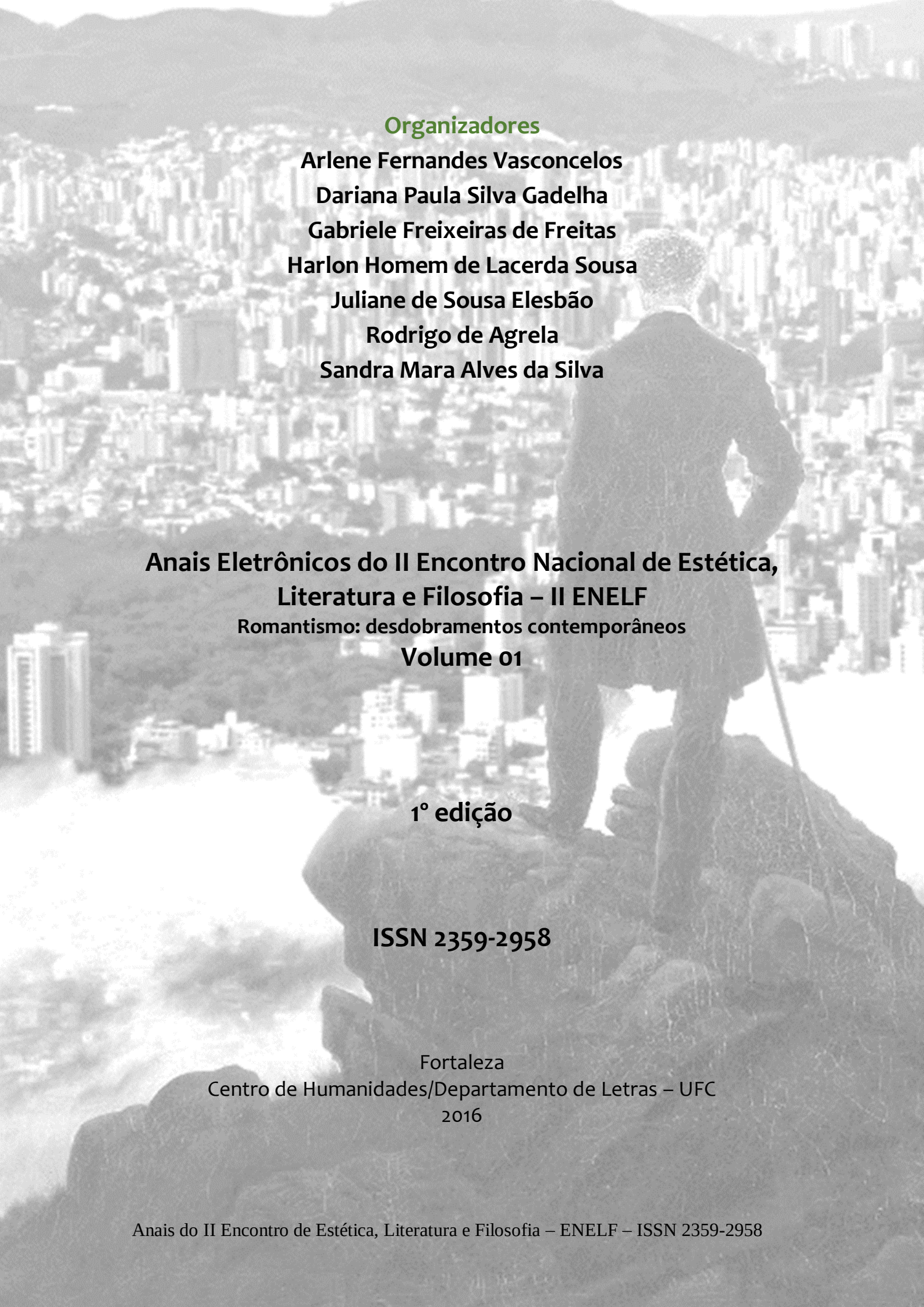


# Anais Eletrônicos

## Vol. 1

**Fortaleza**

**2016**




**Organizadores**

**Arlene Fernandes Vasconcelos**

**Dariana Paula Silva Gadelha**

**Gabriele Freixeiras de Freitas**

**Harlon Homem de Lacerda Sousa**

**Juliane de Sousa Elesbão**

**Rodrigo de Agrela**

**Sandra Mara Alves da Silva**


# Anais Eletrônicos do II Encontro Nacional de Estética, Literatura e Filosofia – II ENELF

## Romantismo: desdobramentos contemporâneos

## Volume 01


**1° edição**

**ISSN 2359-2958**

Fortaleza

Centro de Humanidades/Departamento de Letras – UFC

2016



II Encontro Nacional de Estética Literatura e Filosofia – II ENELF
29, 30 e 31 de julho de 2015
Centro de Humanidades/Departamento de Letras – UFC

**Reitor**
**Henry de Holanda Campos**
**Vice-Reitor**
**Custódio Luís Silva de Almeida**
**Diretora do Centro de Humanidades**
**Vládia Maria Cabral Borges**
**Vice-Diretor**
**Cássio Adriano Braz de Aquino**
**Coordenadora do Curso de Letras**
**Elisângela Teixeira Nogueira**
**Vice-Coordenador do Curso de Letras**
**José Leite de Oliveira Júnior**
**Chefe do Departamento de Literatura**
**Marcelo Magalhães Leitão**
**Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras**
**Orlando Luiz de Araújo**
**Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras**
**Marcelo Peloggio**

**Realização**
**Grupo de Estudos de estética, Literatura e Filosofia – GEELF**

**Coordenador Geral do II ENELF**

**Marcelo Peloggio**

Anais do II Encontro de Estética, Literatura e Filosofia – ENELF – ISSN 2359-2958




**Comissão Organizadora**

**Arlene Fernandes Vasconcelos**
**Dariana Paula Silva Gadelha**
**Gabriele Freixeiras de Freitas**
**Harlon Homem de Lacerda Sousa**
**Juliane de Sousa Elesbão**
**Rodrigo de Agrela**
**Sandra Mara Alves da Silva**

**Revisor**

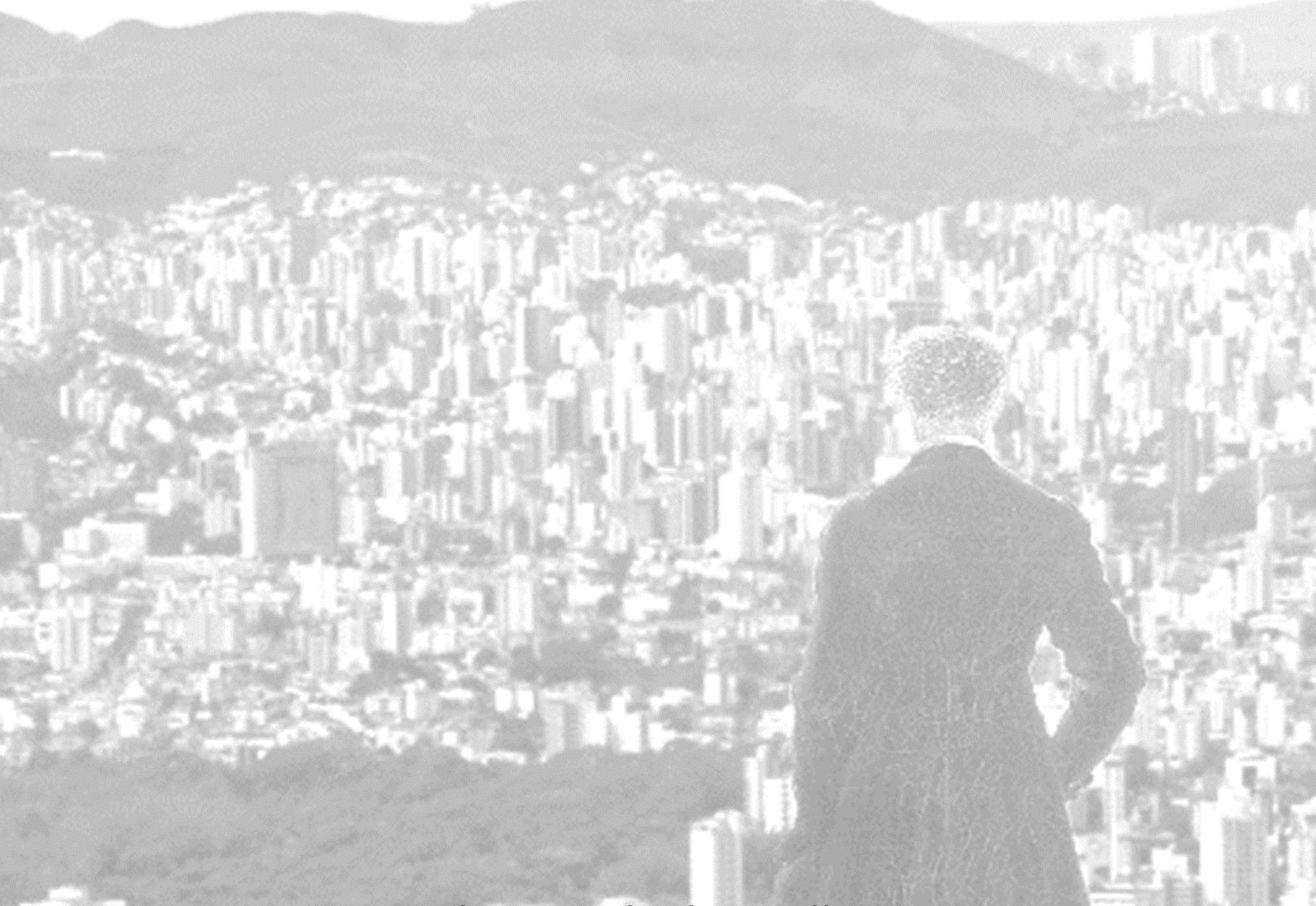
**Rodrigo de Agrela**

**Edição**

**Rodrigo de Agrela**

**Apoio**

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



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Biblioteca de Ciências Humanas

E47a Encontro de Estética, Literatura e Filosofia (2 : 2016 : Fortaleza)
Anais Eletrônicos do II Encontro de Estética, Literatura e Filosofia – II ENELF / Organizado por Arlene Fernandes Vasconcelos ... [*et al.*] – Fortaleza: Departamento de Letras da Universidade Federal do Ceará, 2016.
v. 1 : 434 p.

Tema: Romantismo: desdobramentos contemporâneos.
Evento realizado de 29 a 31 de julho de 2015.
ISSN 2359-2958
Inclui bibliografia.

1. Filosofia e Literatura. 2. Romantismo. 3. Análise literária. I. Vasconcelos, Arlene Fernandes (org.). II. Gadelha, Dariana Paula Silva (org.). III. Freitas, Gabriele Freixeiras de (org.). IV. Sousa, Harlon Homem de Lacerda (org.). V. Elesbão, Juliane de Sousa (org.). VI. Silva, Sandra Mara Alves da (org.). VII. Agrela, Rodrigo de (org.). VIII. Título.

CDD 801

# PROGRAMAÇÃO COMPLETA

**Dia 29 de julho (quarta-feira)**

**08h00 – Credenciamento:**

Local: Hall do Bloco Azul do Departamento de Literatura.

**10h00 – Solenidade de Abertura da 2ª Edição do Encontro Nacional de Estética, Literatura e Filosofia:**

Professor Doutor Marcelo Peloggio (UFC) – Coordenador do II ENELF.

Local: Auditório Rachel de Queiroz (Auditório da Psicologia).

**10h15 – Conferência de Abertura:**

*"História literária: anacronismo romântico ou necessidade acadêmica e pedagógica?"*

Professor Doutor Roberto Acízelo de Souza (Uerj).

Local: Auditório Rachel de Queiroz (Auditório da Psicologia).

**11h30 – Lançamento de Livros:**

Local: Auditório Rachel de Queiroz (Auditório da Psicologia).

**14h30 – Comunicações Livres e Simpósios Temáticos:**

Local: Bloco Didático de Letras e Bloco do Curso de Letras Noturno (Bloco Novo).

**16h30 – Coffee Break:**

Local: Hall do Bloco Azul do Departamento de Literatura.

**17h00 – Mesa-Redonda:**

*"Romantismo e pós-modernidade: um diálogo possível?"*

Local: Auditório José Albano.

*"Nem o primeiro, nem o último romântico: Eros fragmentado em Novalis e Marcelino Freire"*

Professor Doutor Claudicélio Rodrigues da Silva (UFC);
*"Outras vozes ao longo do tempo: relatos da heterogeneidade"*

Professora Doutora Roseli Barros Cunha (UFC);
*"Confissões e conficções de Ana Cristina Cesar"*

Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ).

**18h30 – Apresentação cultural dos alunos do curso de Letras da UFC:**

*"O modernismo engole o romantismo"*

Local: Bosque Moreira Campos (Bosque de Letras).

**Dia 30 de julho (quinta-feira)**

**09h00 – Mesa-Redonda:**

*"A importância do Idealismo Alemão: a razão de ser da filosofia romântica?"*

Local: Auditório José Albano.

*"O romantismo alemão e a nova mitologia"*

Professor Doutor Georg Otte (UFMG);

*"Subjetividade dilacerada: sobre a crítica de Hegel ao individualismo romântico"*

Professor Doutor Filipe Campello (UFPE);

*"Friedrich Hölderlin e Martin Heidegger: a questão do Ser"*

Professor Doutor Antônio Máximo Ferraz (UFPA).

**10h30 – Coffee Break:**

Local: Hall do Bloco Azul do Departamento de Literatura.

**11h00 – Mesa-Redonda:**

*"Nacionalismo ainda?"*

Local: Auditório José Albano.

*"A língua como oxigênio permanente da literatura"*

Professor Doutor Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE);

*"Nacionalismo literário em Portugal ontem e hoje: o pêndulo e a roda"*

Professora Doutora Ana Márcia Alves Siqueira (UFC);

*"José de Alencar e os nacionalismos"*

Professor Doutor Marcus Vinícius Nogueira Soares (Uerj).

**14h30 – Comunicações Livres e Simpósios Temáticos:**

Local: Bloco Didático de Letras e Bloco do Curso de Letras Noturno (Bloco Novo).

**16h30 – Coffee Break:**

Local: Hall do Bloco Azul do Departamento de Literatura.

**17h00 – Palestra:**

*"Bernardo Guimarães no sertão: uma leitura de O ermitão do Muquém"*

Professor Doutor Eduardo Vieira Martins (USP).

Local: Auditório Rachel de Queiroz (Auditório da Psicologia).

**19h00 – Lançamento de Livros:**

Local: Auditório Rachel de Queiroz (Auditório da Psicologia).

**Dia 31 de julho (sexta-feira)**

**09h00 – Palestra:**

*"Iracema: entre o fato e a fábula"*

Professor Doutor Régis Lopes (UFC).

Local: Auditório Rachel de Queiroz (Auditório da Psicologia).

**10h30 – Coffee Break:**

Local: Hall do Bloco Azul do Departamento de Literatura.

**11h00 – Mesa-Redonda:**

*"O mundo é a rubrica da palavra?"*

Local: Auditório José Albano.

*"O romantismo e a crítica literária: encontros e desenlaces"*

Professora Doutora Sarah Diva da Silva Ipiranga (Uece);

*"A palavra romântica: rubrica do mundo por vir"*

Professor Doutor Marcelo Peloggio (UFC);

*"O mundo por testemunha: a obra literária supera tempo e espaço"*

Professor Doutor Audemaro Taranto Goulart (PUC-Minas).

**14h30 – Comunicações Livres e Simpósios Temáticos:**

Local: Bloco Didático de Letras e Bloco do Curso de Letras Noturno (Bloco Novo).

**16h30 – Coffee Break:**

Local: Hall do Bloco Azul do Departamento de Literatura.

**17h00 – Dar ritmo à correnteza: Anélia Montechiari entrevista João Gilberto Noll.**

Local: Auditório Rachel de Queiroz (Auditório da Psicologia).

**Encerramento do II ENELF**

# SUMÁRIO
## Anais Eletrônicos Vol. I

*A revisão ortográfica é de responsabilidade dos autores*


APRESENTAÇÃO ..... 13

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM *SANTIAGO* EM *O VELHO E O MAR*, DE ERNEST HEMINGWAY ..... 14

A CAIXA DE PANDORA EM *VIDAS SECAS*: UMA BUSCA PELA ÚLTIMA GOTA DE ESPERANÇA ..... 21

A IMAGEM DO CRÍTICO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: O CASO DO LIVRO *FANTASMA*, DE JOSÉ CASTELLO ..... 31

A LITERATURA HISPANOGUINEANA EM AULA DE LÍNGUA ESPANHOLA ..... 40

A NATUREZA IDEALIZADA DE WORDSWORTH ..... 49

A POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS E AS LIÇÕES DO ROMANTISMO ..... 56

A VOZ COLONIAL EM *ROBINSON CRUSOÉ* ..... 62

ASPECTO DO FANTÁTICO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DE "AS FORMIGAS" DE LYGIA FAGUNDES TELLES ..... 72

O PROPÓSITO EDUCACIONAL ROMÂNTICO DE JUVENAL GALENO EM SINTONIA COM A CONCEPÇÃO DE HISTÓRIA DE JOHAN GOTTFRIED HERDER ..... 82

EXPRESSÕES DE SENTIMENTALISMO *versus* VIOLÊNCIA NOS CONTOS "TERÇA-FEIRA GORDA" E "UMA PRAIAZINHA DE AREIA BEM CLARA, ALI, NA BEIRA DA SANGA", DE CAIO FERNANDO ABREU. ..... 91

O DISCURSO IMPERIALISTA EM *O GRANDE GATSBY* ..... 100

ABDIAS: UM ROMÂNTICO EM CONTRADIÇÃO ..... 110

O *EFEITO DE REAL* NAS NARRATIVAS DO CORDEL SOBRE O CALDEIRÃO DO BEATO JOSÉ LOURENÇO ..... 118

"IT IS THE AUTHOR AND NOTHING MORE": A RECONSTRUÇÃO DA FIGURA DO AUTOR NO FILME O CORVO (2012) ..... 128

O CRONOTOPO EM "O ASNO DE OURO" DE LÚCIO APULEIO ..... 136

ELEMENTOS DE TRAGÉDIA MODERNA EM *UMA VIDA EM SEGREDO* ..... 145

NO LIMITE DO CORPO: DESEJO, INSTINTO E VIOLÊNCIA EM JOÃO GILBERTO NOLL .....154
SIGNO DE AR: CORPO E ESOTERISMO EM POEMAS DE MARIA LÚCIA DAL FARRA 161
DO TRÁGICO: A RELAÇÃO ENTRE FORMA OBJETIVA E SUBJETIVIDADE NA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA ..... 169
A VIOLÊNCIA, O PODER E O CORPO NA INSTITUIÇÃO E NA MANUTEÇÃO DO DIREITO.....178
VIOLÊNCIA(S) MULTIFACETADA(S) EM "CONCENTRAÇÃO", DE RICARDO LÍSIAS ..187
O EXÍLIO ROMÂNTICO DE MANUEL BANDEIRA..... 196
UMA LEITURA DO ROMANCE *EL AMOR EN TIEMPOS DEL CÓLERA* NA LITERATURA E NO CINEMA..... 202
REFLEXÕES SOBRE NIETZSCHE: ENTRE A ESCRITA E AS VIVÊNCIAS..... 212
ENTRE PALAVRAS PELO TEMPO: REFLEXÕES E REGISTROS NAS AULAS DE LITERATURA BRASILEIRA ..... 220
ENVIOS NA CIDADE: TRAÇO, GESTO E ALFABETO DE JOANA CÉSAR ..... 230
FILOSOFIA E LITERATURA: A RESPONSABILIDADE ÉTICA DO ESCRITOR EM ALBERT CAMUS..... 238
A ELOCUÇÃO NOS POEMAS DE TEOR HOMOERÓTICO DE TIBULO ..... 246
O ROMANTISMO PELAS LENTES DO NACIONALISMO OU LIMA BARRETO E A QUESTÃO NACIONAL..... 256
TRADIÇÃO E RUPTURA NA POESIA BAIANA DA GERAÇÃO 70 E CONTEMPORÂNEA .....266
OLHARES PELA CASA VERDE: O DISCURSO DA PAISAGEM EM MACHADO DE ASSIS ..... 275
UMA ANÁLISE AMBÍGUA DA INDÚSTRIA CULTURAL NO CONTO “COMO ESCREVO AS MINHAS MÚSICAS”, DE DONALD BARTHELME ..... 285
LINGUAGEM E PODER: CONCEITO DE LÍNGUA E LINGUAGEM ATRAVÉS DA OBRA 1984 DE GEORGE ORWELL..... 295
MACHADO DE ASSIS POETA: TRAÇOS DO PRIMEIRO AMOR..... 302
O CONFLITO DA PALAVRA: *UM ROMANCE DE GERAÇÃO* POSTO EM XEQUE! .....309
O ARADO E A METÁFORA DO AMOR: O DESABROCHAR DA LÍRICA ROMÂNTICA EM ALICERCE MODERNO.....315

O USO DA ARGUMENTAÇÃO NOS SERMÕES DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA ..... 323
REFLEXÕES SOBRE AS RELAÇÕES DE DOMINAÇÃO EM REGIMES TOTALITÁRIOS: UM OLHAR À LUZ DA LITERATURA DE ORWELL ..... 330
CULTURA, REPRESENTAÇÕES E RELAÇÕES DE PODER EM EUCLIDES NETO ..... 338
ROMANTISMO E SUAS DISSONÂNCIAS NA POÉTICA PAU-BRASIL ..... 347
E QUANDO O FOCO ESTÁ EM OUTRO LUGAR? UMA BREVE ANÁLISE DO FOCO NARRATIVO EM *A VIDA ESTÁ EM OUTRO LUGAR*, DE MILAN KUNDERA ..... 354
A SOLIDÃO EM SEUS MÚLTIPLOS ESPAÇOS: O MAR COMO FUGA DA SOLIDÃO ... 364
RACHEL DE QUEIROZ E LYGIA FAGUNDES TELLES: MAESTRINAS NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO ..... 375
TRABALHO ALIENADO: UMA ANÁLISE A PARTIR DA FILOSOFIA E LITERATURA ... 384
A ESCRITA DE SI COMO LEGADO DO ROMANTISMO ..... 392
IMAGENS DE ESTRANHOS: UMA LEITURA DO CONTO "AO SIMULACRO DA IMAGERIE" ..... 402
SAMUEL RAWET: UMA ESCRITA MIGRANTE NA LITERATURA BRASILEIRA ..... 412
*VIDAS SECAS*: A RELAÇÃO EXISTENTE ENTRE AS PERSONAGENS DA OBRA E A CONDIÇÃO DA VIDA HUMANA NO SERTÃO NORDESTINO ..... 420
DE FRONTEIRAS E TRÂNSITOS: A ESCRITA FRONTEIRIÇA DE JULIA ALVAREZ EM *HOW THE GARCÍA GIRLS LOST THEIR ACCENTS* ..... 429





"Somente pelo amor e consciência do amor, o homem se torna homem."

Friedrich Schlegel

# APRESENTAÇÃO

**Prezados (as) participantes:**

**É com muita satisfação que disponibilizamos em nossa página *online* os Anais do II ENELF - "Romantismo: desdobramentos contemporâneos". No mesmo espírito do evento, ocorrido em julho de 2015, na Universidade Federal do Ceará (UFC), divulgamos, aqui, com a mesma alegria e senso de colaboração, os inúmeros trabalhos que contribuíram para a troca de experiência humana e acadêmica, a disseminação do conhecimento e, sobretudo, a valorização da Universidade Pública como espaço sagrado da produção do saber e do cultivo da humanidade do homem.**

**Nosso muito obrigado a todos participantes do II ENELF.**

**Marcelo Peloggio**

**Coordenador geral do II ENELF**

# A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM SANTIAGO EM *O VELHO E O MAR*, DE ERNEST HEMINGWAY

Paulo Henrique Raulino dos Santos

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

> *- Peixe – disse o velho -, eu gosto muito de você e o respeito muito. Mas vou mata-lo antes do fim do dia.*
>
> (HEMINGWAY, 2014, p. 57)

**RESUMO:** Busco neste artigo, com base nos pressupostos teórico de Brait (2006) e Cândido (2011), analisar o modo com que o autor Americano Ernest Hemingway cria a Personagem Santiago presente no livro *O Velho e o Mar* (2014), buscando traçar as características que esse compartilha com o seu amigo e algoz, o peixe com o qual ele batalha durante toda a narrativa. Vemos que o autor, em se tratando de um escritor modernista, busca inferir na personagem traços da realidade, fazendo com que esse expresse suas emoções (medo, felicidade) e pensamento, buscando desenvolver a partir do processo de identificação com os leitores, uma maior aproximação da realidade destes com a do personagem. Assim o autor, situa à personagem um lugar privilegiado na construção do livro como um todo, lugar esse que por muitos anos lhe foi renegado, aproximando o personagem do leitor, fazendo com que estes se alegrem e, acima de tudo, sofram com ele.

**PALAVRAS-CHAVE**: Personagem. Hemingway. *O Velho e o Mar*.

***

A complexidade do romance de ficção é há tempos motivo de profundo estudo por parte dos pesquisadores da literatura. As suas semelhanças com a realidade detêm, desde sempre, o poder de confundir ou cativar os leitores a ponto de os fazerem questionar-se, por exemplo, se a estória poderia realmente ter acontecer, ou ainda se uma personagem tão complexa não teria existido na vida real.

Como exemplo comum, podemos citar as criações épicas da Grécia antiga, que eram tidas como reais e usadas com teor histórico e doutrinário em sua época, ou ainda as narrativas bíblicas, com, por exemplo, seus personagens: Abraão, Moisés e o próprio Jesus Cristo, que movem as religiões Judaicas e Cristãs, configurando essas não apenas em narrativas fictícias de entretenimento, mas em igualdade com o que acontecia na Grécia, em um documento histórico e doutrinário.

A personagem então configura-se como um dos fatores motivadores que desempenha, em conjunto com o restante da obra, um papel fundamental na assimilação do romance a realidade do leitor.

Durante esse artigo, estarei focando na construção da personagem, tomando como *Corpus* a obra *O Velho e o Mar*, do autor americano Ernest Hemingway. Para tanto, tomarei o personagem Santiago para, com base nos textos de Brait (2006) e Cândido (2011), desenvolver uma análise focada na construção deste, bem como na relação existente no decorrer do enredo entre o pescador e o peixe com o qual ele batalha durante quase todo o romance, traçando as características compartilhadas entre eles e como um se apresenta como o complemento do outro.

A personagem é, sem sombra de dúvidas, uma das partes mais intrigantes de um romance. É ela a responsável por desenvolver a ligação emocional capaz de prender o leitor ao enredo, possibilitando a adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc (CÂNDIDO, 2011, p. 54). Tal adesão é tão profunda que é comum pessoas chorarem ou se emocionarem com os fatos que ocorrem às personagens nos romances, desenvolvendo fortes vínculos com a narrativa e seus personagens. Entretanto, até onde vão os laços que ligam a personagem a realidade?

Beth Brait, em seu livro *A Personagem*, destaca dois pontos importantes referentes a esse pensamento, baseando-se no *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem* desenvolvido por Oswald e Todorov. Para ela, temos que ter em mente duas informações básicas tocantes à personagem: primeiro, o problema da personagem é linguístico, uma vez que a personagem não existe fora das palavras; "A personagem seria sim, representação de pessoas seguindo as modalidades propostas pela ficção" (BRAIT, 2006, p. 11). Logo a personagem é fictícia, porém inspirada em comportamentos que são comuns à sociedade.

Sendo assim são várias as motivações que irão cativar ou motivar o leitor a contribuir com essa adesão ao romance, sendo a mais comum a

> [...] aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. [...] (a personagem) é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna [...] (CANDIDO, 2011, p. 54)

Independentemente do que aconteça à narrativa, o que mais importará ao leitor será o quão real determinado personagem aparenta ser. Suas emoções e atitudes serão os fatores que aproximarão ou afastaram o leitor da narrativa.

Entretanto, tal foco no personagem não era uma prática comum até muito pouco tempo. Somente a partir do século XVIII e início do período moderno (XX) o personagem passa a ocupar esse lugar de destaque na produção escrita. Com o avanço da modernidade, os enredos, antes complexos e com personagens simples, passam a ocupar uma posição de segundo plano. Agora as personagens passariam a ocupar um local de destaque, passando a serem desenvolvidos com enfoque na complexidade, principalmente psicológica, dos seres humanos (CANDIDO, 2011, p. 60-61). Tal fato contribuiu grandemente para a aproximação dos leitores com as personagens, uma vez que agora eles tinham acesso aos pensamentos, anseios, medos e felicidades desses seres até então deixados em segundo plano.

Ernest Hemingway (1898-1961), autor americano que figura entre os hoje denominados de *The Lost Generation* (A geração perdida), frase usada pela primeira vez pela poeta americana *Gertrude Stein* para se referir à geração de escritores do pós-guerra que havia perdido então os seus ideais americanos (HIGH, 2000, p.145), foi sem dúvida um dos que contribuíram para o crescimento da complexidade na construção da personagem.

> Hemingway desenvolve nos seus escritos o conceito do *Nada*. Às vezes nós vemos esse *Nada* como a perda da esperança ou na incapacidade de ser ativo no mundo real. Outras vezes como o desejo de dormir, ou de uma morte fácil. O típico herói do Hemingway luta contra o *Nada* do mundo. Ele nunca desiste, tentando viver a vida o máximo possível (HIGH, 2000, p. 147)[1]

Hemingway passa então não apenas a criar personagens fictícios, com problemas fictícios, mas a ilustrar nas suas obras o homem comum, com sentimentos e medos comuns, lutando com inimigos que eram comuns, e que se assemelhavam também com os que eram experimentados pelos leitores. Para esse artigo analisaremos tais fatores na criação do personagem a partir da obra *O Velho e o Mar*, escrito por Hemingway em 1952.

*O Velho e o Mar* é considerado o livro mais popular de Hemingway. Nele, somos apresentados a estória de Santiago, um velho pescador que se encontra há 84 dias

[1] Todas as traduções do artigo foram feitas por mim a partir do texto original.

sem pescar nenhum peixe e era agora considerado um *Salao*, um azarado da pior espécie, por quase toda a comunidade. Somente um jovem que costumava pescar com ele, parece se importar com ele lhe fazendo companhia e o alimentado quando necessário.

Na obra a personagem Santiago é descrita com as seguintes palavras:

> Ele era um velho que pescava sozinho em seu barco na *Gulf Stream*. Havia oitenta e quatro dias que não apanhava nenhum peixe. [...] O velho pescador era magro e seco, e tinha a parte posterior do pescoço vincada de profundas rugas. As manchas escuras que os raios do sol produzem sempre, nos mares tropicais, enchiam-lhe o rosto, estendendo-se ao longo dos braços, e suas mãos estavam cobertas de cicatrizes profundas, causadas pela fricção das linhas ásperas enganchadas em pesados e enormes peixes mas nenhuma dessas cicatrizes eram recentes (HEMINGWAY, 2014, p. 13, 15).

Hemingway, ao contrário do que era comum até pouco tempo às narrativas, não descreve uma personagem irreal, mas constrói uma personagem que se confunde com o real. Santiago é a pintura viva de um pescador comum, que, no decorrer do livro, apresentará temores comuns com os quais os leitores poderão se identificar.

Santiago, ou como também é chamado no romance, o velho, também se configura como o clássico herói de Hemingway: aquele que se opõem ao *Nada* do mundo, que luta contra este, e que provavelmente sairá vencido ao termino da batalha. É ele mesmo quem expressa esse pensamento ao relatar sua opinião sobre essa batalha metaforizada nas ações da natureza:

> [...] Tinha muita pena das aves, especialmente das gaivotas menores que estavam sempre voando a procura de alimento, quase nunca o encontrando, e o velho pensava: “as aves têm uma vida mais dura do que a nossa, excetuando as aves de rapina e as mais fortes. Por que existiriam aves tão delicadas e tão frágeis, como as andorinhas-do-mar, se o mar pode ser tão violento e cruel? O mar é generoso e belo. Mas pode tornar-se tão cruel e tão rapidamente, que as aves assim, que voam mergulhando no mar e caçando com as suas fracas e tristes vozes, são demasiado frágeis para enfrentá-lo (HEMINGWAY, 2014, p. 32).

Santiago expressa aí não apena uma observação qualquer sobre a crueldade da natureza, mas uma metáfora de sua visão do mundo. Para ele o mundo e o próprio

mar se apresentam das duas maneiras: belo e cruel. Ele se vê na pele da ave, que mesmo frágil tem de lutar contra o poderio dos fortes no mundo.

Finalmente, depois de 84 dias sem pescar nada, Santiago fisga algo, e dessa vez não é algo pequeno. Santiago dá início a sua batalha com aquele que desempenhará, ao mesmo tempo, papel de inimigo e amigo. Em dois desses momentos Santiago diz:

> Coma-o de maneira que a ponta do anzol lhe espete o coração e o mate" pensou o pescador. [...] Depois começou a ter pena do enorme peixe que agarrara. "É maravilhoso e estranho, e quem saberá que idade tem?!", pensou o velho. "Nunca pesquei um peixe tão pesado e tão estranho. [...] Não tem meios de saber que sou um único homem contra ele, que sou apenas um velho. [...] Agarra na isca como um macho, e na sua luta não há pânico. Terá algum plano ou estará tão desesperado como eu? (HEMINGWAY, 2014, p. 47, 52).

Santiago passa a imprimir no peixe uma imagem própria de si mesmo. Ele não o vê mais apenas como um objetivo, mas passa a imaginar-se nele, colocando no peixe os seus próprios questionamentos, medos e pensamentos: "Agora [eles] estavam ligados um ao outro [...] E não havia ninguém para ajudar nem a um nem a outro (HEMINGWAY, 2014, p. 53)". Tanto o é que o pescador começa a ter pena de sua pesca: "Depois disso começou a ter pena de do enorme peixe que agarrara. "É maravilhoso e estranho, e quem saberá que idade tem?!" (HEMINGWAY, 2014, p. 52), bem como a reafirmar sua própria força em comparação à do peixe: "Agarra na isca como um macho e puxa como um macho, e na sua luta não há pânico. Terá algum plano ou estará tão desesperado como eu?" (HEMINGWAY, 2014, p. 52).

Santiago busca uma autoafirmação no peixe. Ele vê no peixe aquilo que almeja ser, ao mesmo tempo em que busca subjugá-lo:

> Gostaria de lhe poder mostrar que espécie de homem sou eu. Mas, nesse caso, ele veria a cãibra que tenho. É melhor que ele julgue que valho mais para ter mais possibilidades do meu lago. Gostaria de ser aquele peixe e trocaria de bom grado a minha vontade e a minha inteligência para ter tudo o que ele tem". [...] "Mas tenho de matá-lo", murmurou o velho. "Em toda a sua grandeza e glória. Embora seja injusto. Mas vou mostrar-lhe o que um homem pode fazer e o que é capaz de aguentar (HEMINGWAY, 2014, p. 66, 68).

Essa relação vai ainda mais além quando descobrimos que Santiago havia certa vez fisgado um peixe fêmea e o macho, na ocasião, havia, por várias horas, circundado o barco a espera pela sua companheira (p.52). Uma vez que Santiago

também é viúvo, podemos interpretar que Santiago considera esse o peixe o qual ele havia pescado a fêmea algum tempo atrás. Tal visão reafirma ainda mais a perspectiva de que Santiago busca projetar no peixe ele mesmo.

O Romance atinge seu clímax no embate final entre o pescador e o peixe. Santiago se encontra quase derrotado pelo peixe, beirando a própria morte: "- Peixe! – gritou o velho. – Peixe, de qualquer modo você tem de morrer. Acha que precisa matar-me também?" (HEMINGWAY, 2014, p. 91).

Até que finalmente, quase vencido e sem forças, ele consegue:

> O velho soltou a linha, pôs-lhe o pé por cima, erguendo o arpão tão alto quanto lhe era possível, e cravou-o para baixo com toda a força, aquela força para a qual acabara de apelar. Conseguiu espetar o peixe de lado, junto da grande barbatana peitoral que se erguia no ar quase à altura do peito de um homem. Sentiu o ferro entrar e apoiou-se nele, empurrando-o para baixo, e deixando que o peso de seu corpo fizesse o arpão enterrar-se mais e mais profundamente (HEMINGWAY, 2014, p. 92).

O peixe fisgado por Santiago acaba sendo devorado por tubarões e nos deparamos mais uma vez com um velho derrotado pelo *Nada* do mundo, apesar dos esforços para vencer e provar para os outros o seu valor: "- Venceram-me, Manolin – falou a custo. – Venceram-me, de verdade." (HEMINGWAY, 2014, p. 120)

Hemingway construía suas personagens não para infligir nos leitores um sentimento de fantasia. Neles, e aqui tivemos o exemplo pescador Santiago, ele buscava imprimir as cores da realidade, fortes e belas, porém também e cruéis, demonstrando o quanto o mundo pode passear nos dois extremos, apresentado aos leitores personagens com os quais pudessem realmente se identificar, tanto com as alegrias quanto com as dores, e que fossem confundidos entre a realidade e a ficção.

A personagem configura-se então como um dos fatores essenciais na construção do romance. Um Santiago sem a expressividade que lhe é atribuída não cativaria tanto os leitores quanto o que nos é apresentado: Um homem comum, com seus temores e afetos, que sentia dor e que, acima de tudo, compartilha esses sentimentos com os leitores.

Falta um pedaço importante, o que ele lembra de um peixe que ele pegou a companheira, que se torna ao mesmo tempo uma projeção dele (que perdeu a esposa) e ao mesmo tempo deixa no ar a possibilidade de que este seria o macho que ficou só.

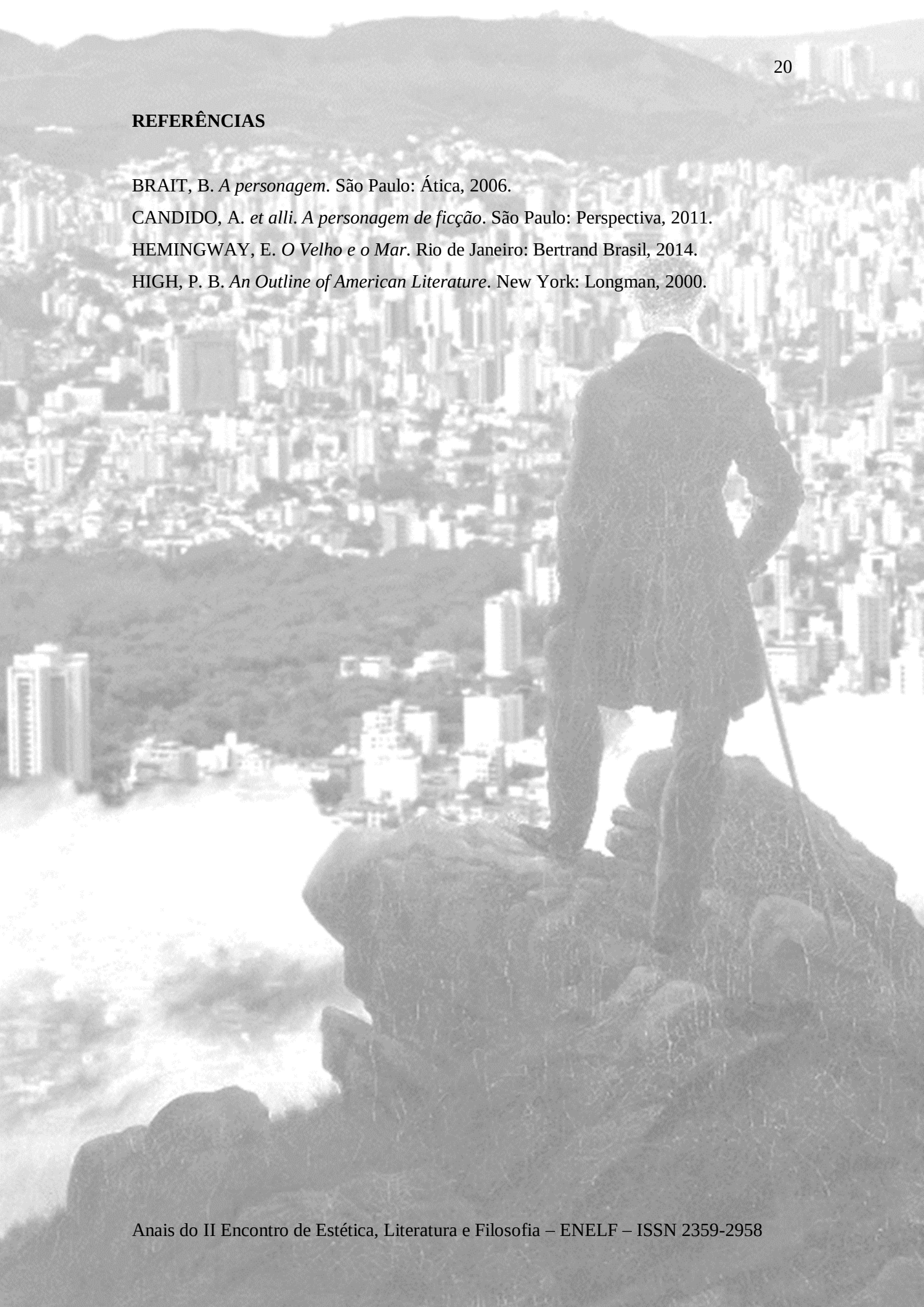
**REFERÊNCIAS**

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, A. *et alli*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HEMINGWAY, E. *O Velho e o Mar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HIGH, P. B. *An Outline of American Literature*. New York: Longman, 2000.



# A CAIXA DE PANDORA EM *VIDAS SECAS*: UMA BUSCA PELA ÚLTIMA GOTA DE ESPERANÇA

Priscilla Raquel Ferreira da Silva[2]
Anderson Nascimento dos Santos[3]
Vinicius Macêdo Barreto de Negreiros (Orientador)[4]
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

**RESUMO:** Este artigo pretende analisar os últimos resquícios de esperança encontrados na obra *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Tendo como suporte teórico Antonio Candido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, dentre outros, tentaremos mostrar que a obra de Graciliano, ao contrário de outras análises, é uma "apologia" à esperança, um grito de liberdade, um chamado para a vida. Inicialmente, far-se-á uma incursão pela literatura "regionalista" para tentar desmistificar ou desconstruir tal termo que é sempre carregado de preconceitos. Em seguida, analisar-se-á a obra *Vidas Secas* a fim de mostrar uma família que apesar de todas as intempéries e humilhações está sempre carregando uma "Caixa de Pandora" nas mãos, na fé que a qualquer momento a esperança será liberta e suas vidas melhorarão.
**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. *Vidas Secas*. Regionalismo. Esperança.

*A primeira coisa que nos diz uma obra de arte é que o mundo da liberdade é possível, e isso nos dá força para lutar contra o mundo da opressão. Arte é a síntese da sociedade*.
(Hermenegildo Bastos)

Os pés descalços, maltrapilhos, cobertos de andrajos, o rosto decrépito pelo sol escaldante do sertão, trochas de migalhas adormecidas no ombro e nas cabeças desfalecidas, "carcaças" de infantes nos braços magros, olhos fundos e opacos tentando avistar alguma caixa de Pandora perdida na imensidão do deserto. Assim é a pintura, ou melhor, a "fotografia" de Cândido Portinari de seus *Retirantes* (1944). O artista nos mostra uma visão seca, no melhor sentido da palavra, da vida agreste e Severina de uma família de retirantes nordestinos em busca de algo melhor na cidade.

[2] Graduanda em Letras Português e Literatura Brasileira e Portuguesa pela UFPI; Bacharela em Direito pela Faculdade CEUT/Teresina-PI. E-mail: priscilla_raquell@hotmail.com
[3] Graduando em Letras Português e Literatura Brasileira e Portuguesa pela UFPI. E-mail: nando.marinho@yahoo.com.br
[4] Mestre em Estudos Literários pela UFPI. E-mail: vinizzy@hotmail.com

*Vidas Secas* (1938), obra que consagrou o alagoano Graciliano Ramos como uma das melhores produções do regionalismo brasileiro, mostra-nos a vida de uma família de retirantes em uma "cruzada" contra a fome, a adversidade, as humilhações e todas as mazelas pertinentes a um sertão ignoto, inculto e, por sua natureza áspera, impraticável; em busca de um "Santo Graal" na cidade grande: "Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes" (RAMOS, 2010, p. 127).

O romance desmontável, assim alcunhado por Rubem Fonseca por não apresentar ligação formal entre si, apenas temática; traz à frente dessa jornada "guerreiros" intrépidos batizados de Fabiano, Sinhá Vitória, os dois filhos (o menino mais novo e o menino mais velho), a cachorra Baleia e um papagaio, cuja armadura que os protege são trapos e as armas apenas a coragem. Os inimigos são a fome, o sol escaldante, a fraqueza, a injustiça, e tudo o mais que o corpo humano é capaz de suportar resignadamente. Portanto, personagens em constante combate com o meio traiçoeiro e completamente hostil do sertão.

A dificuldade em estabelecer uma definição à grande obra de Graciliano Ramos, assim como qualquer outra obra rotulada "regionalista", é uma questão que perdura há décadas. Alguns definem o termo regional a um conjunto de obras que retratam o mundo rural e interiorano. José Américo de Almeida (2009, p. 03), o paraibano precursor dessa fase "regionalista" com a obra *A Bagaceira* (1928), afirma que: "O regionalismo é o pé de fogo da literatura. [...] E nossa ficção incipiente não pode competir com os termos cultivados por uma inteligência mais requintada: só interessará por suas revelações, pela originalidade de seus aspectos despercebidos".

O livro *Vidas Secas* (1938) não é uma metáfora estranha e por isso enigmática, mas uma declaração comovente e humanista, um "espelho" da alma do brasileiro esquecido e sem voz para defender-se. Do mesmo modo corrobora Alfredo Bosi (1994, p. 402) quando afirma que:

> O realismo de Graciliano Ramos não é orgânico nem espontâneo. É crítico. O "herói" é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. Sofrendo pelas distâncias que o separam da placenta familiar ou grupal, introjeta o conflito numa conduta de extrema dureza que é a sua única máscara possível.

Dessa forma, percebemos que o personagem da literatura regional, em especial a obra *Vidas Secas* (1938), não é o "bom selvagem" de Rousseau pelo qual tanto almejaram os Românticos, porém um símbolo genuinamente nacional: o sertanejo, pobre e

cheio de expectativas. Assim são os personagens de Graciliano Ramos: sofredores, mas com muita vontade de viver; um retrato fiel do povo brasileiro na eterna busca pela última gota de esperança, e como afirma Wilson Martins (1948): "todos os livros do Sr. Graciliano Ramos terminam na desgraça irremediável, menos *Vidas Secas* cujos personagens sabem tirar da maior desgraça o alimento para as suas esperanças" (*apud* COUTINHO, 1978, p. 42).

## A CAIXA DE PANDORA: O TREZE DA ESPERANÇA

*Vidas Secas* (1938) é um romance dividido em treze capítulos distintos, por isso considerado "desmontável"; nos quais podemos perceber uma fuga do "círculo suicida" de doze meses que perfazem o "ciclo da morte" do ano. Ou seja, o treze seria exatamente essa alusão, essa "válvula de escape" da família de Fabiano contra um destino irrefutável. E também a esperança trancafiada na caixa de Pandora, no qual os personagens não cansam jamais de procurar, porque "sobrevém à seca, esgotam-se as possibilidades, o pequeno grupo retoma a peregrinação, acossado pela miséria, mas animado por uma esperança vaga e sempre renovada" (CANDIDO, 2002, p. 114).

No capítulo intitulado "Mudança", vemos a marcha da família de Fabiano deslocando-se como "nômades": "os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos" (RAMOS, 2010, p. 09), e mesmo apesar da fadiga e dos urubus que voavam alto espreitando atrás de bichos moribundos, eles continuavam procurando uma sombra, pois o "vaqueiro precisava chegar, não sabia onde" (RAMOS, 2010, p. 10). E no meio de todas as mazelas pelas quais estava passando a família, sinhá Vitória, num momento de "contemplação escapista" "pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo uma confusão" (RAMOS, 2010, p. 11); pensamentos bons que por alguns instantes a livrava de sua realidade medíocre, mas apenas alguns segundos, pois logo em seguida despertou com "um grito áspero, e vira de perto a realidade e o papagaio" (RAMOS, 2010, p. 11) que tinha sido morto na areia do rio para saciar a fome dela e dos outros membros da família. Porém, esses obstáculos não desanimavam os "guerreiros", e à busca pela caixa de Pandora continuava, pois Fabiano havia avistado um canto de cerca e encheu-se de esperança achando que fosse comida e sentiu desejo de cantar. Cantar para a vida, pois a esperança era uma força centrífuga que os empurrava para frente, e agora gritavam de alegria, porque a cachorra baleia "trazia nos dentes um preá" (RAMOS, 2010, p. 14).

"Uma alegria doida enchia o coração de Fabiano" (RAMOS, 2010, p. 15), porque certamente iria chover e o branco da catinga ganharia vida e tudo ficaria belo:

> [...] uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela cidade morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde.

Assim, o capítulo "Mudança", seria de certa forma, uma alegoria ao mito da Ressurreição, pois "as cores da saúde voltariam à cara triste de sinhá Vitória. Os Meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde" (RAMOS, 2010, p. 16), e a esperança reinaria.

No "capítulo "Fabiano", o chefe da família mostra-se um homem de fé: "se o bicho não estivesse morto, voltaria para o curral, que a oração era forte" (RAMOS, 2010, p. 17). Consciente e orgulhoso de sua condição de bicho: "você é um bicho, Fabiano" (RAMOS, 2010, p. 19), não se desespera com as palavras difíceis do homem da cidade, as admira; no entanto, sabe que tais palavras são perigosas e ao mesmo tempo inúteis a um sertão ignorante; "Seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros" (RAMOS, 2010, p. 22). Fabiano sabia que aquele negócio de palavras não era para um "cabra" como ele e que passaria a vida inteira governado pelos brancos na fazendo alheia, mas

> ele tinha certeza de que não acabaria tão cedo. Passaria dias sem comer, apertando o cinturão, encolhendo o estomago. Viveria muitos anos, viveria um século. Mas se morresse de fome ou nas pontas de um touro, deixaria filhos robustos, que gerariam outros filhos (RAMOS, 2010, p. 24).

Consequentemente percebe-se que a força e o desejo de continuar apesar das asperezas dessa vida miserável não cessam jamais. Mesmo sem falar a "língua dos brancos" e mesmo sendo um pobre servo cuidando de currais alheios, vemos a esperança brotar nessa terra estéril.

No capítulo "três" batizado de a "Cadeia", notamos como as injustiças sociais estão veementemente presentes na obra. Como o governo do Estado Novo era "perito"

em amputar sonhos e deformar vidas. Nesse capítulo, Fabiano é preso porque estava quieto: "Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos" (RAMOS, 2010, p. 30), e apenas para mostrar sua autoridade sobre os pobres e indefesos, o soldado Amarelo implica com Fabiano e "não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reiuna em cima da alpercata do vaqueiro" (RAMOS, 2010, p. 31). Fabiano revoltado com aquilo, fala mal da mãe do soldado e vai parar na cadeia. No cárcere pensa na vida e na família, "o que segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não" (RAMOS, 2010, p.37). E agora vemos que a esperança é representada pela família, e que juntos seriam capazes de vencer todas as dificuldades, mesmo que um soldado amarelo dissesse que não, porque "juntos defender-se-ão melhor nesse combate desigual" (COELHO *apud* COUTINHO, 1978, p. 68).

"Sinhá Vitória" é o nome do capítulo seguinte, e mostra as aspirações humildes dessa "guerreira" sonhadora. "Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro como outras pessoas" (RAMOS, 2010, p. 40). Uma cama de couro, igual à de seu Tomaz da bolandeira, era tudo que almejava essa pobre mulher para descansar o corpo magro e debilitado que a vida agreste lhe impôs; um lugar mágico onde ela sonharia tranquilamente e esqueceria um pouco de sua brutal realidade, "outra vez sinhá Vitoria pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro" (RAMOS, 2010, p. 44). Essa cama seria, consequentemente, um tipo de "santuário" para sinhá Vitória, pois deitada nesse leito, teria as mais belas visões oníricas capaz de imaginar uma vida maravilhosa, pelo menos em sonho, já que sua realidade era um "luto indigesto".

O capítulo seguinte segue-se com "O menino mais novo", e que a esperança que ele tanto ambiciona nessa caixa de Pandora perdida é ser como seu pai: "naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda peito, era a criatura mais bela do mundo" (RAMOS, 2010, p. 47). Um sonho simples para uma criança simples: ser apenas um "bicho" sem instrução, mas para ela a única referência positiva de bravura e perspicácia capaz de vencer qualquer aspereza em um sertão ignoto, "e precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru" (RAMOS, 2010, p. 53).

No capítulo intitulado "O menino mais velho", percebemos o *Homem* na eterna busca pelo conhecimento. Um "Adão" curioso pelo mundo do desconhecido: um "inferno". Palavra que causa grande alvoroço na mente desse "Fausto" nordestino: "estranhando a linguagem de sinhá Terta, pediu informações" (RAMOS, 2010, p. 55), contudo ganha um cocorote e é expulso do "Éden", "todos os abandonavam, a cadelinha era a única vivente que lhe mostrava simpatia" (RAMOS, 2010, p.57). Porém não desanima, e mesmo não sabendo falar direito:

> [...] o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam a catinga, roçando-se. Agora tinha a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante [...] – inferno, inferno. Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinhá Vitória (RAMOS, 2010, p. 59).

Dessa forma, compreendemos como o desejo mais intrínseco do ser humano: a busca por conhecimento é universal. Tanto Fausto de Goethe, como Frankenstein de Mary Shelley (apenas para citar alguns), almejaram a gnose; e não seria diferente com "o menino mais novo", que por acaso, nem sabia falar direito.

**"**Inverno" é o divisor de águas do romance, é o capítulo de número "sete", ou seja, é por esse caminho que irá atravessar a família de Fabiano deixando para trás as mazelas da vida, pois à frente havia um horizonte brilhante e cheio de esperanças. A família estava feliz, pois "não havia o perigo da seca imediata que aterrorizava durante meses" (RAMOS, 2010, p. 65). Estavam unidos ao redor da fogueira e "Fabiano estava contente e esfregava as mãos" contando façanhas, uma vez que "estava convencido de que praticava feitos notáveis" (RAMOS, 2010, p. 67). E enquanto o mundo acabava-se em água, como no dilúvio da Bíblia, onde "de repente um traço ligeiro rasgara o céu para os lados da cabeceira do rio, outros surgiam mais claros, o trovão roncara perto, na escuridão da meia noite rolaram nuvens cor de sangue" (RAMOS, 2010, p. 65), a família permanecia unida, salvos naquela pequena "Arca de Noé" contando proezas, sorrindo e esquecendo os problemas da vida que tinham ficado para trás, pois agora estavam a caminho da "Festa", ou seja, um pouco de diversão para as almas mais sofridas da catinga. Logo que souberam da festa fecharam a casa e partiram para a cidade, pois "supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada" (RAMOS, 2010, p. 74). Foram à igreja, Fabiano embriagou-se e fingiu-se de valente –"cadê o valente? Quem é que tem coragem de dizer que eu sou feio?" (RAMOS, 2010, p. 78), enfim,

divertiram-se. Viram um mundo "bizarro" cheio de gente e perceberam que "a vida não era má" (RAMOS, 2010, p. 80).

A "festa", como o próprio nome sugere, é um subterfúgio para essa família e para tantas outras do sertão que vivem a cadência da repetição no trabalho árduo com a terra. Consequentemente, uma panaceia mascarada que serve de conforto para amenizar por alguns minutos as mãos calejadas do sertanejo.

"Baleia", a cachorra "antropomorfizada" que sonha com preás, é a próxima etapa do romance. (Na verdade esse é o capítulo que deu origem a toda a obra, sendo inicialmente apenas um conto). Nele vemos o fim trágico do animal, contudo percebemos como a esperança triunfa sob a morte.

> Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (RAMOS, 2010, p. 91).

Baleia "era como uma pessoa da família, sabida como gente" (RAMOS, 2010, p. 34), e assim como Medeia que cometeu infanticídio, Fabiano também o faz, porque a cachorra era como se fosse um filho para ele, e "era como se ele tivesse matado uma pessoa da família" (RAMOS, 2010, p. 99), mas não por motivo de vingança, mas por amor a criatura, pois ela estava doente e Fabiano não queria vê-la sofrer, porque "Baleia é a negação das asperezas da vida. Por ser quase humana em suas reações, representa nosso lado quase bicho, aquele que precisa de alimento, carinho e proteção" (LIMOLI, sem pág.). Eventualmente, Baleia partiu feliz para um "Nirvana" de cachorros e cheios de preás gordos para saciar sua fome.

"Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!" (RAMOS, 2010, p. 94), fala Fabiano reclamando das "Contas", nome do capítulo seguinte. É notório o descaso sofrido pelo pobre sertanejo em uma terra sem leis, onde somente sobrevivem os que podem, pelo menos "recordar-se de fatos agradáveis, para que a vida não se torne inteiramente má" (RAMOS, 2010, p. 99). Sem os sonhos em um universo de injustiças, o sertanejo simplesmente não sobreviveria. Assim é esperança agreste: íntimos devaneios que mascaram a real situação dos nossos heróis feitos de osso e um pouco de carne.

"O soldado amarelo" é o personagem arquetípico representado pela autoridade em uma terra sem leis, "aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas" (RAMOS, 2010, p. 103). Nessa etapa do romance é perceptível à sagacidade de Graciliano Ramos em metaforizar o governo do Estado Novo, e como afirma Candido (2002) "*Vidas Secas* é o único romance inteiramente voltado para o drama social e geográfico da sua região, que nele encontra a expressão mais alta" (CANDIDO, 2002, p. 114). Uma crítica aos poderosos fardados que se aproveitam dos mais vulneráveis para inferioriza-los. Mas como o sertanejo é um homem de bom coração, ele perdoa seus inimigos e mostra como o perdão vence o orgulho: "tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo" (RAMOS, 2010, p. 107). A esperança é analisada sob a ótica do cristianismo, pois assim como Jesus Cristo perdoou seus inimigos, Fabiano reitera esse ato, acreditando (talvez por medo) na justiça e na igualdade entre os homens.

"O mundo coberto de penas" é o capítulo no qual Fabiano demonstra seu amor por sinhá Vitória, um amor meio acanhado, mas verdadeiro: "uma pessoa como aquela valia ouro" (RAMOS, 2010, p. 110). Neste capítulo que mais lembra o poema "O Corvo", de Edgar Allan Poe, por mostrar uma atmosfera de "mau agouro", pois "quando elas (bichos de pena) desciam do sertão, acabava-se tudo. O gado ia finar-se, até os espinhos secariam" (RAMOS, 2010, p.111), nos deparamos com Fabiano em sua crise existencial digna de um Gregor Samsa[5] metamorfoseado em nordestino: "era um infeliz, era a criatura mais infeliz do mundo. [...] Cabra safado, mole. Se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias. [...] Não era homem, não era nada" (RAMOS, 2010, p. 112). E assim como Beatriz[6] que libertou Dante da selva tenebrosa no qual o poeta havia se perdido; sinhá Vitória é representada aqui como o símbolo da mãe protetora, sabendo exatamente o que fazer nas horas difíceis para ajudar toda a família a superar mais uma dificuldade, porque "sinhá Vitória tinha razão: era atilada e percebia as coisas de longe" (RAMOS, 2010, p. 115). Ela seria a Beatriz do sertão que guiaria toda a família para bem longe dessa selva "sem folhas"; em uma fuga épica, como sugere o último capítulo da obra.

E depois de um "inferno dantesco" terreno, a família de Fabiano prepara-se para deixar os "abissais pântanos" da intolerância, da injustiça, da fome e de toda a miséria que o sertanejo vivencia ao longo de sua existência.

[5] Gregor Samsa é o personagem metamorfoseado no conto *A Metamorfose*, de Franz Kafka.
[6] Dante Alighieri (1265, FLORENÇA – 1321). Grande poeta. Cantou a amada, Beatriz, na obra prima *Divina Comédia*.

> Encolhido no banco de copiar, Fabiano espiava a catinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados. No céu azul as ultimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos se finavam, devorados pelo carrapato. E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre. (RAMOS, 2010, p.117).

E o milagre aparece. Nesse momento, a família avista uma luz turva no fim do túnel e sai em "Fuga" atrás da última esperança que lhes falta: a liberdade. Estariam eles indo para o país de Tatipirun[7]?

No derradeiro capítulo da obra no qual "só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido" (RAMOS, 2010, p. 117), Fabiano e sua família partem como "nômades" em busca da liberdade que almejaram durante tanto tempo, e iriam para bem longe, porque "o mundo é grande" (RAMOS, 2010, p. 123), e "chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinhos, urubus, bichos morrendo, gente morrendo [...] Fixar-se-iam muito longe, e adotariam costumes diferentes" (RAMOS, 2010, p.123), porque nada mais os prendia, eram totalmente livres. Podiam sonhar e acreditar nesse sonho, pois finalmente haviam encontrado a liberdade: a última gota de esperança que lhes faltava.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com uma prosa límpida na qual nenhuma palavra fica "muda", pois "a palavra foi feita para dizer" (RAMOS), Graciliano Ramos nos agracia com essa obra fenomenal: *Vidas Secas* (1938), e mostra que o universal é mais do que evidente no romance. E como afirma Fisher no seu ensaio *Provocação: Regionalismo é a mãe!* ele fala que: "Graciliano soube fazer sua linguagem descarnada passear por aquele mundo árido e raso de tudo, sem doutrinar, sem explicar, sem desculpar: aí está seu acerto. E vêm os caras me falar de 'regionalismo'"? (FISHER, sem pág.).

Ele (Graciliano) nos guia para dentro desse mundo real, palpável, sóbrio, e nos apresenta um Brasil feito de "gente brasileira" na sua mais significante essência: um Brasil verdadeiro que crê nos sonhos, apesar das incongruências sociais; um Brasil imenso totalmente heterogêneo que acredita não na homogeneização das classes, das diferenças etc., mas sim na diversidade, onde a justiça possa englobar a todos.

[7] Tatipirun é um país imaginário encontrado na obra *A terra dos meninos pelados* de Graciliano Ramos, onde não há cabelos e as pessoas têm um olho azul e outro azul, um país onde não há diferenças sociais e todas as pessoas são felizes.

Espera-se, portanto, que a obra *Vidas Secas* (1938) torne-se o reflexo de todos os brasileiros que continuam acreditando na esperança de uma vida melhor, mesmo que os obstáculos sejam quase intransponíveis; e que não seja como a canção em que "nos deram espelhos e o vimos um mundo doente", contudo, um reflexo sadio e feliz que somente a pintura da vida é capaz de refletir.

**REFERÊNCIAS**

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 45. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antônio. *Tese e antítese***.** 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Ltda, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *Coleção Fortuna Crítica***.** Seleção de textos Sônia Brayner. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DACANAL, J. H. *Regionalismo, universalismo e colonialismo*. *Dependência, cultura e literatura*. São Paulo: Ática, 1978. P. 50-4.

GARBUGLIO, José Carlos & BOSI, Alfredo & FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. Participação especial Antônio Candido, Franklin Távora de Oliveira Rui Mourão e Silvano Santiago. São Paulo: Ática, 1987.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Vol. 20. São Paulo: Abril Coleções Clássicos, 2010.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas***.** 114. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2010.

_____. *A terra dos meninos pelados*. 22. ed. Rio de Janeiro & São Paulo: Record, 1999.

VALLERIUS, D. M. *Regionalismo e crítica: uma relação conturbada*. *Antares*, n. 3, p. 36-80, jan.- jun., 2010.

# A IMAGEM DO CRÍTICO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: O CASO DO LIVRO *FANTASMA*, DE JOSÉ CASTELLO

Jamille Maria Nascimento de Assis
Rachel Esteves Lima (Orientadora)
Universidade Federal da Bahia/ Instituto Federal da Bahia (UFBA/IFBA)

**RESUMO**: O trabalho tem como objetivo discutir a elaboração da imagem severa do crítico literário na literatura contemporânea. Para tanto, foi analisado o romance *Fantasma* (2001), de José Castello, com o suporte das reflexões de teóricos, tais como Silviano Santiago, Antonio Candido, Alberto Pucheu, Sébastien Hubier e das próprias opinões do autor do livro, feitas em entrevistas e artigos. Da interpretação de trechos da obra, depreendeu-se que pode parecer inócuo, mas representar a crítica como vazia em suas análises, vetor de polêmica e discursos desagradáveis é reforçar essa imagem negativa do labor crítico, desvalorizando-a e a colocando num espaço que já tem sido reelaborado.
**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura contemporânea. Crítico severo. José Castello.

Em 2009, vemos José Castello, durante o Paiol Literário, de costas para a câmera fotográfica de Matheus Dias e fora do foco, meio embaçado, num tom espectral, assim como o fantasma que dá título ao seu romance de 2001. Em frente a ele, o consagrado escritor Moacyr Scliar ganha destaque e o seu tímido sorriso dá indícios de uma conversa agradável com José Castello. Emblematicamente, o crítico fica à margem na foto e o escritor ganha o foco. Esse clima, no entanto, não foi uma constante entre os dois. Em 1992, Castello recebeu o livro *Sonhos Tropicais* do autor porto-alegrense, com o intutito de produzir uma resenha, para uma revista semanal. Sua avaliação foi severa (ele achou o livro ruim, nesses termos) e isso coadunava com a sua percepção do trabalho de um crítico na época: a de produzir sentenças e veredictos:

> baseado na trajetória do sanitarista Oswald Cruz – figura central na vida de Scliar, ele próprio um médico sanitarista −, *Sonhos Tropicais* me pareceu um livro temeroso em que seu autor, refém das rigorosas exigências da pesquisa, não conseguiu se dar a liberdade que deveria e merecia se dar (CASTELLO, 2011a, p.12).

Esse incômodo de Castello surgiu também da confusão entre os gêneros biografia romanceada, o qual não lhe agrada, e romance, classificação dada pelo autor. Para o crítico, a indecisão em relação à escolha do formato do texto, de fato, contribuiu para uma execução falha. Resenha publicada e o que Castello temia − a má recepção de

Scliar − aconteceu temporariamente: um ano de afastamento entre os dois. Num encontro casual em Porto Alegre com Scliar, Castello acaba sabendo que de fato sua resenha não agradou, e que o autor ficara furioso e se sentia traído, afinal ele o considerava como amigo, mesmo que não tivessem uma relação tão próxima. O curioso é que passada a raiva, Scliar concorda com as palavras de Castello, o agradece pela coragem e por mostrar, que a crítica não era para destruir, mas para demonstrar; que, apesar das divergências, eles caminhavam juntos. Àquela época, Castello avalia que não escreveu para acabar com a reputação de Moacyr Scliar, mas para se submeter "às exigências da verdade" (CASTELLO, 2011a, p.12). Essa situação é bem emblemática para perceber como Castello entendia, nos idos de 1990, a função crítica e como as avaliações podiam ser recebidas por um escritor. Avaliar era hierarquizar, separar o joio do trigo, e impor uma opinião que, por vezes, é mais pessoal do que respaldada num embasamento teórico. Castello não gostava do gênero que Scliar acabou escrevendo e isso não é suficiente para expor uma análise, que será lida e tomada como leitura criteriosa por muitos. Do outro lado, o autor se vê no direito de, pela amizade, não ser avaliado de uma forma mais incisiva, mesmo que depois ele volte atrás e reconheça sentido no que o crítico escreveu. Quase 15 anos depois desse contratempo, Castello parece construir outra forma de ver a crítica literária, até porque

> o intérprete perdeu hoje a segurança no julgamento, segurança que era o apanágio de gerações anteriores. Sabe ele que seu trabalho – dentro das circunstâncias atuais, quando não se pode mais desvincular o julgamento de qualidade da opção ideológica feita pelo leitor – é o de saber colocar as ideias no devido lugar. E estando elas no lugar, deve saber discuti-las, abrindo o leque de suas possibilidades para o leitor (SANTIAGO, 2000, p.7).

Convidado para participar, juntamente com Luiz Costa Lima e Menalton Braff de um debate pela Oficina Cândido Portinari, logo na viagem a Ribeirão Preto se viu questionando se de fato a crítica literária existe. A resposta foi que não há mais esse tipo de julgamento da literatura, pois esse formato provavelmente ficou no século XX com nomes como Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Tristão de Athayde – como os trabalhadores do rodapé, e Silviano Santiago, Leyla Perrone-Moisés, João Alexandre Barbosa, Alcyr Pécora e Antonio Carlos Secchin – como os filhos da academia, da proliferação das pós-graduações e do estudo especializado. Acerca disso, ele ainda acrescenta:

> será "crítica literária" o que faço? Pessoalmente, a expressão me incomoda. Não porque não seja digna, ou porque deponha contra mim, ou porque me agrida. Ao contrário! Mas porque, simplesmente, não diz quem eu sou. Tampouco acredito que ela combine com o trabalho mais factual dos resenhistas (que eu mesmo, muitas vezes, pratico). E nem que seja uma expressão adequada ao trabalho severo dos teóricos da universidade (CASTELLO, 2011b, p.7).

O termo para ele intimida e amedronta, pois acoberta certa autoridade que ninguém mais possui. Castello reflete, à diferença do que fez ao ler o livro de Scliar, que o crítico não é juiz, com o poder de declarar o que é bom ou ruim, nem "especialista de aferição de qualidades", e consequentemente isso o torna um mero leitor.

Considerado como um dos mais importantes nomes do jornalismo literário, Castello possui mais de quarenta anos de carreira vividos em diversos veículos de comunicação, dentre eles os jornais *O globo, Valor econômico* e *Rascunho*, locais onde trabalha atualmente. Biógrafo que privilegiou, por vezes, o contato pessoal para além dos depoimentos, uma organização linear da vida do biografado e também a análise de produções literárias e de tudo que circundava esse labor, Castello acabou por biografar a si mesmo em meio a reflexões literárias nos seus romances, pois ele acredita que "criamos para acreditar que somos o que criamos. Inventamos (mentimos) não para desprezar, não cinicamente, mas para acreditar em nossas mentiras" (CASTELLO, 2014, p.5).

No seu livro *Fantasma*, Castello traz as diversas facetas e percepções do tema, função associada ao jornalista que deseja encontrar a "verdade" e, ao mesmo tempo, alimenta a figura do clássico escritor ideal, o qual é comandado pelas palavras ("A partir daqui, não sou eu mais quem guia, ao contrário, deixo-me conduzir por uma força que, no fundo, vem só das palavras" − CASTELLO, 2001, p.43). Numa narrativa longa (384 páginas), somos apresentados a um arquiteto que, decepcionado com a profissão, começa a contribuir com uma coluna do periódico *A lâmpada Azul* e tem a missão de escrever um livro sobre Curitiba, mas se sente fracassado em não atingir tal intento. Nota-se, logo de início, que a prática crítica não é escolhida como profissão primeira, mas como uma via de ter um retorno financeiro. Isto é colocar a atividade da crítica como elemento secundário.

Numa trajetória pormenorizada e cheia de detalhes, sabemos que o escritor Paulo Leminski é escolhido para ser ponto motivador de seu texto, mas logo esse

caminho é desviado para dar lugar a uma busca insana, atrás do autor curitibano, desencadeada pela frase dita pela personagem Maria Zamparo: "Paulo Leminski não morreu". Nesse ínterim, Curitiba é descrita como uma cidade escura, artificial e fria tanto fisicamente, quanto nas relações sociais. Já Leminski também não recebe muitos elogios, se tornando um fardo para o narrador ter que ler sua obra. Não se pode falar desse livro, porém, sem antes questionar seu título. Dentre as múltiplas explicações, a que parece a mais óbvia é a que associa o espectro de Leminski que paira no romance, se tornando um dos fios condutores do enredo. A dúvida sobre o aparecimento ou não do famoso poeta curitibano, que foi odiado e amado intensamente, levanta a questão das várias "mortes" que o indivíduo pode passar (física, cultural, política) e do seu renascimento, feito através da sua arte e memória. Outro entendimento para o título é a própria multiplicidade de papeis assumidos pelo narrador, inseridos no formato autoficção, que é "[...] uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os eus que o constituem[8]" (HUBIER, 2003, p. 128, tradução nossa). E isso é verificado na ramificação de personagens que aparecem de formas diferenciadas, mas que de certo modo, comunicam sobre o autor. O narrador que relata sua frustação em escrever um ensaio sobre Curitiba, que acaba sendo engavetado, a transeunte misteriosa Maria Zamparo que busca comprovar que Paulo Leminski está vivo, a detetive Ludovica, que desconfia de tudo e o crítico Maria Estenssoro que teceu tantas críticas severas que acabou induzindo o suicídio de um escritor são exemplos das possíveis facetas de um único indivíduo: o autor. Além disso, uma terceira explicação para o título pode aparecer: a do livro dentro do livro, o que foi engavetado, fracassou e tentava falar sobre Curitiba paira sobre o que de fato foi escrito (cf. CASTELLO, 2001, p.35).

É nesse rastro de ler o outro através das leituras, que observamos as escolhas de Castello em seu romance. Verificamos a construção de duas camadas narrativas, quando o assunto é retratar a crítica: a primeira, é desenhada através do narrador, o arquiteto que em sua própria enunciação traz elementos do labor crítico, como pode ser visto no trecho abaixo:

[8] Tradução do seguinte trecho: "Elle est une écriture du fantasme et, à ce titre, ele met en scène le désir, plus ou moins déguisé, de son auteur qui cherche à dire, en même temps, tous les moi qui le constituent".

> Entrego-me agora à tarefa de restabelecer não o conteúdo do Livro desaparecido, o que seria incoerente e além disso impossível, mas as circunstâncias que me levaram a queimá-lo. Não prometo, contudo, a elegância natural dos grandes ensaístas, nem se deve esperar destas anotações algum achado excepcional, pois não sou dado a grandes ideias e, para ser sincero, considero a repetição bem mais interessante que a novidade (CASTELLO, 2001, p. 9).

Essa motivação de reconstruir passos da produção, num tom ensaístico, está muito ligada ao que o crítico faz no seu dia a dia. Levantar hipóteses, promover comparações, dialogar com a teoria e com a vida do autor, questionar o porquê das atitudes autorais, ou seja, estar no texto e circundá-lo correspondem, classicamente, às práticas críticas na contemporaneidade. As intenções que levam um indivíduo a elaborar uma crítica também são abordadas pelo narrador, considerado um acorrentado às circunstâncias, já que é visto como um submisso e dependente, como pode ser verificado na sua relação com a esposa: "[...] ela me vigia, escolhe minhas roupas, decide o que devo comer, controla minhas opiniões, meus gestos, reclama de meu desleixo, zela por mim. [...]. Eu sou seu cãozinho de estimação" (CASTELLO, 2001, p.35). Inquirido pelo seu editor, Zamenhoff, a escrever sobre a cidade de Curitiba e pressionado pela esposa Matilde a aceitar o trabalho, pelo retorno financeiro que ganharia; o narrador expõe o lado da prática da encomenda e do lucro em aceitar tal empreitada:

> quando olhei aquele cheque do Banco de Rosário (que Zamenhoff autografou com desleixo, quase com nojo, e que ficou levemente borrado de amarelo), e Matilde começou a bolinar os tornozelos em sinal de assentimento, não fui capaz de me opor. "Vou Escrever", eu disse, e, mal terminei de dizer, já sentia o coração amassado, as palavras a me obstruir a respiração (CASTELLO, 2001, p. 14).

A conveniência financeira fala mais alto em relação ao desejo de produzir o ensaio. A necessidade de ter dinheiro versus a impossibilidade de executar a sua parte no trato faz crescer, no entanto, uma angústia do narrador; que, talvez, encontre na busca por um Paulo Leminski imaginário sua válvula de escape.

Em meio a essas assertivas, o narrador descortina seu lado severo de conduzir as suas análises; escolhido, talvez, como uma estratégia para ganhar destaque no cenário literário, como podemos ver nesse trecho: "os artigos que escrevo regularmente para *A lâmpada azul*, o leitor pode imaginar, trazem-me muitas inimizades; servem-me, no entanto, como desafogo, já que, afora isso, ninguém mais

me dá atenção" (CASTELLO, 2001, p.13). Ele acredita que o escritor é um exibicionista por natureza e isso, muito provavelmente, não agradou os analisados. Não sendo o bastante ser desagradável em seus textos críticos, o narrador ainda censura os comentários elogiosos:

> então o sujeito passa a vida escrevendo e, depois de morto, é lembrado pelo que leu, e não pelo que escreveu? Belo destino – ainda mais se considerarmos que o conferencista acreditava que, com aquele comentário, vinha engrandecer (e não aplainar) a figura de Leminski. Como são cruéis os elogios, pensei ainda, como podem aniquilar uma pessoa (CASTELLO, 2001, p.70).

Nessa ocasião, o narrador estava num evento assistindo a uma apresentação que versava sobre Paulo Leminski e, a partir daí, sabemos o quanto o desagrada os trabalhos oriundos da academia. Nas palavras dele, "a discussão pública de ideias literárias, em geral, não me atrai, já que sob o manto dos argumentos, não consigo deixar de ver a vaidade, ou as pontas espicaçadas do espírito de competição" (CASTELLO, 2001, p.75).

Em meio ao imbróglio de não conseguir escrever o livro sobre Curitiba e de não encontrar o fantasma Paulo Leminski, surge a outra camada do livro, e talvez a mais interessante. Preocupado em resolver o problema do narrador, o editor sugere que ele procure um terapeuta literário e lhe dá nome e endereço da possível ajuda. Surge então o crítico uruguaio M. ou Maria Estenssoro, exilado há vinte anos em Curitiba e se coloca como carrasco e mestre do narrador. Numa clínica de terapia literária, Estenssoro recebia seus clientes e se dedicava "[...] a salvar textos que não tinham salvação e a apaziguar o espírito de autores que não suportavam ser quem eram [...]" (CASTELLO, 2001, p.358). Seria essa, pois, a função da crítica?

Antes mesmo de saber quais foram os conselhos e de analisar a concepção de crítica do terapeuta uruguaio, é importante conhecer a sua história. Renomado crítico severo do Uruguai, Estenssoro tinha *status* na sociedade e vivia de suas interpretações drásticas. Com seus escritos, destruiu a reputação literária de vários escritores. No entanto, no auge do seu prestígio, decidiu se aposentar e esse afastamento prematuro estava ligado ao suicídio do escritor, Arturo Huerta, fruto de uma crítica severa sua publicada em *El Telégrafo*. Mais do que uma tragédia que interrompeu a vida do escritor, essa cena serviu de metáfora para a ação dos críticos severos, pois "[...] a crítica literária pode sim matar". (CASTELLO, 2001, p.237). Conhecido em

Montevidéu como "O exterminador", ele decidiu se retratar e usar seus vastos conhecimentos literários para orientar os escritores para fazer o bem (cf. CASTELLO, 2001, p.232). Ele se instalou em Curitiba para fugir das confusões provocadas em seu país natal e não imaginou que a sua agressividade crítica, que o consagrou, estava destruindo mais do que sua vida como cidadão, mas também a sua imagem, pois "[...] para um crítico, que nada guarda além do poder de avaliar o renome dos outros, a reputação é quase tudo" (CASTELLO, 2001, p. 234). A crítica é colocada como soberana e dona da razão, posturas advindas, talvez, do crítico severo, promotor da polêmica e do desarranjo.

Depois da consulta, o terapeuta literário ou crítico particular deu o seu diagnóstico:

> meu crítico literário (e agora eu me sentia realmente muito feliz de ter um crítico literário só para mim e que, além disso, me prometia cura rápida), M. Estenssoro, me pareceu, na verdade, um homem muito imaginoso. Aconselhou-me a não reler o livro, a deixá-lo onde estava, no fundo do gaveteiro da cozinha, que ele bem merecia a companhia de objetos prosaicos e cortantes; e, a despeito da minha aflição, insistiu que eu tomasse a frase de Maria Zamparo como o que ela era, isto é, uma pista literária (frases levam a outras frases que levam a novas frases e se multiplicam indefinidamente, se espalhando por narrativas cheias de frases, ele me disse); um ponto de partida (algo sólido como as fundações de um edifício, sobre o que se pode pisar com serenidade), e não como uma provocação, que é sempre pantanosa e só pode gerar suspeitas. 'Vá, escreva um novo livro', Estenssoro insistiu. 'Tome a frase literalmente, pelo que ela é, pelo que ela diz. Com frases não devemos discutir' (CASTELLO, 2001, p.254).

O crítico, nesse momento, para aconselhar seu paciente, se assim podemos chamar o narrador, utilizou dos recursos da própria prática literária. Ele sugeriu que o narrador saísse da zona do factual (Paulo Leminski não morreu, ou, de fato, morreu?) e partisse para o alegórico, o fantasioso, para o deslocamento das frases. Dessa forma, ele teria instrumental para escrever um novo livro. E acabou concluindo, que o problema não era a frase de Maria Zamparo, mas de solidão. Ademais, desse trecho depreende-se o veneno remédio da crítica: existe ao mesmo tempo o poder de destruir o analisado e de fornecer saúde, isto é, sucesso e avaliação comprometida e rentável

O livro de Castello nasce do relato de fracasso que gerou outra história, a do processo para se escrever o guia sobre a cidade de Curitiba. Em meio a esse contexto e o da procura por Leminski, física e textualmente, a crítica acaba se tornando um ponto de

destaque por comparecer recorrentemente nos discursos do narrador e do uruguaio M. Estenssoro. Tudo isso envolto em suspense, que pode ser visto na busca desenfreada pelo escritor curitibano morto. Talvez, observar a crítica pela chave negativa seja também ressonância de uma reflexão feita por muitos analistas, tais como Antonio Candido, e na geração seguinte, Leyla Perrone-Moisés e Silviano Santiago, guardadas as devidas nuances. A título de exemplo, serão destacadas as formulações do autor de *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Destaco duas declarações em que Antonio Candido compara a cor cinza ao ato crítico: a primeira é uma paráfrase de um conceito de Mefistófeles (do livro *Fausto*, de Goethe: "Cinzenta, caro amigo, é toda teoria/Verdejante e dourada é a árvore da vida!"): "a crítica é cinzenta, e verdejante o áureo texto que ela aborda" (CANDIDO, 2004a, p.109). E já que é assim, ele sugere o seguinte: "o melhor que posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis" (CANDIDO, 2004b, p.32). Essa forma de conceber seu próprio trabalho foi pontuada por Alberto Pucheu (2012), como sendo um ato de colocar a crítica em segundo plano, em favor da supremacia do literário. A respeito disso, segundo o estudioso carioca,

> a partir da desindentificação entre a obra literária e a obra crítica, na qual aquela assume o foco principal e o mérito maior enquanto a última (disciplina objetivista que, privilegiando um princípio de aplicabilidade, supõe o poético como autônomo e exclusivo) se torna secundária e em busca de preservar um ponto de vista interessado em esclarecer o texto abordado, talvez ainda seja importante para Antonio Candido preservar, em algum grau, o que ele desde sempre procurou superar, o caráter científico da crítica (PUCHEU, 2012, p.94).

Levantando a hipótese da preservação da tendência científica da crítica, Pucheu tenta justificar o reforço do "complexo de rebocado", mesmo acreditando que os trabalhos desses críticos anteriormente citados representem o que há de produtivo nas interpretações do literário no Brasil. Diante disso, ele acredita que a reflexão crítica pode ser "colorida", criativa e como qualquer outra arte pode escrever sobre, mas também por sobre, garantindo a sua valorização e importância no meio cultural. No entanto, esse discurso de inferioridade se enraizou de tal forma na sociedade, que ainda se coloca a crítica defasada em relação à arte, a ponto de só restar a ela a imagem daquela que asperge palavras de desagrado ao escritor e à obra lida. Vale ressaltar que, embora o severo aqui tenha sido relacionado ao discurso negativo, ele também pode apontar para algo no texto que não tenha sido ainda atentado.

Pode parecer inócuo, mas representar a crítica como vazia em suas análises e vetor de polêmica e discursos desagradáveis é reforçar essa imagem negativa do labor crítico, a desvalorizando e a colocando num espaço que já tem sido reelaborado. Enfraquecer as atitudes da crítica é não reconhecer seu lugar na discussão enriquecedora da obra lida. E fazer isso, de uma forma quase despretensiosa, dentro de um romance, é passar a mensagem suavemente, para que talvez não haja debates e desconfortos.

**REFERÊNCIAS**

CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. In:_____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.

_____. Esquema de Machado de Assis. In:_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.

CASTELLO, José. *Fantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Um abraço em Moacyr Scliar. Literatura na poltrona. *O globo*. p.12. 27 fev. 2011 a.

_____. A crítica literária existe? Literatura na poltrona. *O globo*. 12 jul. p.7. 2011b.

_____. Alexei e a arte de mentir. Literatura na poltrona. *O globo*. p.5. 11 jun 2014.

DIAS, Matheus. Foto Moacyr Scliar e José Castello. Foto 60 x 59. Disponível em: <rascunho.gazetadopovo.com.br>. Acesso em: 12 jan. 2014.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes*: Les expressions du moi, de l´autobiographie à l´autofiction. Paris: Armand Colin, 2003.

PUCHEU, Alberto. Uma tese sobre a crítica literária brasileira. In: SCRAMIN, Susana (Org.). *O contemporâneo na crítica literária.* São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 87-114.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino americano". In: *Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

# A LITERATURA HISPANOGUINEANA EM AULA DE LÍNGUA ESPANHOLA

Flávia Pompeu Alves
Josilene Pinheiro-Mariz (Orientadora)
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

**RESUMO:** A literatura de uma língua estrangeira, na sala de aula, além de ampliar os olhares do leitor instigando-o a reflexão crítica, proporciona aos aprendizes a experiência de conhecer e vivenciar a cultura do outro. Desse modo, em cumprimento à Lei nº 11.645/08 que ressalta e reforça a importância de se trabalhar, em sala de aula, a história e a cultura africana e afro-brasileira, buscamos dar visibilidade a um país localizado no oeste da África Central, a Guiné Equatorial, que tem como língua de comunicação oficial, a espanhola, através da autora guineense Elsa López e seu romance: *El Corazón de los pájaros.* Apoiamo-nos em Iser (1996); Compagnon (1999); Cândido (2002) e discutimos, nesta pesquisa bibliográfica, sobre os reflexos da estética da recepção.
**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cultura. Guiné Equatorial. Romance. Estética da Recepção.

## PALAVRAS INICIAIS

O ensino de língua espanhola está ganhando espaço significativo no Brasil. Comportamento que é ressaltado no momento em que o Governo Federal sancionou a Lei de nº 11.161, em 5 de agosto de 2005, dando um prazo de cinco anos para a implantação obrigatória do ensino de língua espanhola nos currículos educacionais. Passados quase cinco anos do prazo estipulado pelo Governo, podemos observar, com nossa experiência docente, que esse processo ainda está engatinhando e que essa é uma realidade comum às escolas públicas e, também, privadas.

Levar para a sala de aula, a literatura de uma língua estrangeira é proporcionar aos aprendizes a experiência de conhecer e vivenciar a cultura do outro. Ademais, a literatura amplia os olhares dos leitores, uma vez que ela é capaz de instigar a reflexão crítica, visto que como defende Pinheiro-Mariz (2008), ao citar Deleuze, a literatura tem uma característica de língua estrangeira que exige certa decomposição em sua língua mãe para buscar a construção, o entendimento, do outro: a "literatura tem, por si própria, uma característica de língua estrangeira, operando um tipo de decomposição da língua materna na construção de um tornar-se outro" (DELEUZE, 1993, p. 15, *apud* PINHEIRO-MARIZ, 2008, p.03).

A literatura, com todos seus atributos, permite, ainda, que, de forma gratuita, partamos da ideia

> A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade (CANDIDO, 2002, p.63).

Evidenciando a importância da literatura na formação crítica do homem, pensamos numa perspectiva que o professor de línguas pode adotar em sua sala de aula, pondo em prática o exercício da reflexão sobre o outro e sobre si mesmo. Segundo Pinheiro-Mariz (2008, p. 4), "O texto literário pode ser um caminho especial para provocar no aluno o interesse pela cultura e pelas relações interculturais entre a sua cultura e aquela que estuda."

A presente pesquisa visa, ainda, contribuir com o cumprimento de duas Leis Nacionais referentes ao ensino, que ao ser observado, na prática, percebe-se que ambas não estão sendo aplicadas em todos os âmbitos escolares. A primeira Lei refere-se à obrigatoriedade de oferecer nos currículos escolares a língua espanhola para alunos do ensino médio cabendo a estes, optarem a língua estrangeira que desejam estudar, espanhol, inglês ou outra língua estrangeira.

A segunda Lei ressalta e reforça a importância de se trabalhar, em sala de aula, a história e a cultura africana e afro-brasileira. Vejamos as Leis:

> A Lei 11.161 de 5 de agosto de 2005 diz que o ensino da língua espanhola é de oferta obrigatória pela escola e de matrícula facultativa para o aluno, será implantado, gradativamente, nos currículos plenos do ensino médio;
>
> A Lei 11.645/08 torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental até o ensino médio e ressalta a importância da cultura negra na formação da sociedade brasileira.

Dos vinte e um países que têm a língua espanhola como língua oficial, escolhemos pôr em destaque para esse estudo, a literatura de um país menos visível, a Guiné Equatorial, um país localizado no oeste da África Central. Assim, temos como proposta levar o diferencial de estudar a literatura espanhola de um país africano à estudantes de graduação em Espanhol como Línguas Estrangeiras (doravante ELE).

Queiroz afirma a literatura africana contemporânea de língua espanhola, de Guiné Equatorial, é pouco difundida na América Latina, na Espanha e nos Estados Unidos da América (2007, *apud*, MBARÉ NGOM, ano, p.160). Portanto, é possível que

muitos estudantes brasileiros do ELE não tenham esse conhecimento por, de fato, não ser explorado no nosso país. Podemos observar essa invisibilidade na observação feita por Queiroz:

> [...] entre los idiomas europeos introducidos en el continente durante la empresa colonial, parece ser precisamente el español aquél que presenta el menor número de estudios lingüísticos y literarios desarrollados, dato que seguramente podría explicar el proceso de invisibilización al que está sometido el caso africano dentro de los estudios hispánicos en general." (QUEIROZ, 2007, p. 160).

Pensando nisto, abordaremos a literatura hispanoafricana de Guiné Equatorial, através do romance *El corazón de los pájaros*, da autora equatoriana Elsa López no aprendizado de língua espanhola, levando esse conhecimento como proposta a graduandos do curso de Letras-Espanhol, visando contribuir com a formação acadêmica de futuros professores dessa área, na tentativa de ampliar os olhares dos leitores à pesquisa sobre literaturas afrohispânicas, bem como abordar o ensino de língua espanhola através de uma obra literária.

## O ROMANCE E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

O texto literário, para Cândido (2002, p. 81), possui uma função humanizadora haja vista que ela tem a capacidade de "confirmar a humanidade do homem.", na medida em que interessa como experiência humana e não apenas como produção da obra em si. Ainda segundo Candido (2002, p. 83) a literatura é uma das modalidades mais ricas e tem, como papel principal, uma função psicológica, pois funciona como resposta a necessidade universal, do homem, de ficção e fantasia. "A fantasia nunca é pura. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc."

Tomando por base o pensamento de Cândido, acreditamos que levar à sala de aula, de ensino superior de língua espanhola, o romance *El corazón de los pájaros*, de Elsa López, vai proporcionar ao aluno uma experiência ímpar, pois o romance apresenta tamanha riqueza narrativa, que pode ser entendida como uma quase autobiografia, bem como pode expressar também, a necessidade de a autora registrar um passado não muito distante, em que a presença do colonizador do século XIX marcou a

história daquele continente. Amparados nos reflexos sócio históricos do século XIX sobre a literatura de hoje na África e observamos o quão relevante é a produção literária africana de língua espanhola no ensino da cultura afro-brasileira no âmbito do ensino de uma língua estrangeira.

Trabalhando em uma leitura como essa, fará com que o leitor experiencie a cultura e a história de outro povo, oferecendo a ele o direito ao conhecimento, a opinião, a arte, o lazer, bem como o direito à literatura, como defende Cândido (1995, p.172), pois devemos partir do pressuposto de que devemos "reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o outro."

Para Cândido (1995, p.175) a literatura é uma manifestação universal de todos os homens, em qualquer tempo, sendo indispensável e impossível viver sem ela, "a literatura é o sonho acordado das civilizações." É através da literatura o homem pode se confirmar na humanidade, uma vez que é o personagem principal atuando de forma consciente ou inconsciente. "Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles." (CANDIDO, 1995, p. 175).

Vejamos um exemplo. Abaixo se encontra um excerto da carta que está presente no livro *El corazón de los pájaros*. Esta carta foi escrita pelo pai da personagem principal, Valéria, e endereçada à pessoa que na época era sua noiva, a mãe de Valéria. O pai era botânico e havia sido enviado à Guiné Equatorial para fazer um estudo sobre o lugar, observemos:

> *A continuación te contaré cómo ha sido mi viaje al Puerto de Santa Isabel: eran las seis de la mañana cuando nuestra camioneta hizo un alto en un paraje cerca del poblado de Basilé; inmediatamente se puso en marcha toda la caravana, marchando en fila india, como siempre se acostumbra a ir por estos países. Era de un efecto fantástico ver aquella hilera humana subiendo lentamente. Los presos que nos habían destinado para cargar los bultos estaban esperándonos formados. Sería pesado hablarte de sitios por donde pasamos pues ya te lo relaté en mi carta anterior; solo te diré que se tuvo por norma cada hora de marcha darle a los cargadores diez o quince minutos de descanso; ellos formaban enseguida corros y se ponían a fumar hablando en sus lenguas cosas relacionadas con este paseo que era para ellos una distracción.*

Neste pequeno trecho identificamos, ora claramente, ora com sutileza, o olhar do colonizador, narrando quase sem perceber, de modo natural que ao chegar em um determinado local os presos, os escravos, os negros, às 6h00min da manhã, já estavam formados, esperando-os para levar suas bagagens. Em outro momento o colonizador afirma que é costume no país a formação de filas indianas e que achava um efeito fantástico ver aquela fileira humana marchando lentamente. A visão do colonizador é posta também, quando afirma que esse acontecimento era para os colonizados, um momento de descontração, um passeio.

Em concomitância com o pensando de Cândido (1995, p. 175), podemos afirmar que a literatura pode funcionar como instrumento importante relacionado a educação familiar, de grupos ou escolar, uma vez que o texto ficcional apresenta valores que a sociedade preconiza, bem como tem o caráter se proporcionar a reflexão, promovendo o caráter questionador ajudando-o na formação de sua personalidade.

> A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.
> A respeito destes dois lados da literatura, convém lembrar que ela não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, nas não segundo as convenções seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade (CÂNDIDO, 1995, p. 175).

O texto literário, de fato, exige do leitor muito mais do que a simples decodificação das palavras, é na sutileza do dizer que percebemos o que está nas entrelinhas. Através do exercício da interpretação foi possível perceber as observações feitas no trecho da carta, já mencionadas, e teste é o grande diferencial do texto literário. Segundo Bosi (2003, p.461), "Se os sinais gráficos que desempenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho de interpretação."

Segundo Iser (1996, p. 49), dentre a história da interpretação, tradicionalmente falava-se bastante da intenção do autor, da significação contemporânea, da psicanalítica, da construção formal dos textos, etc., entretanto percebeu-se que alguns fatores ainda não tinham sido despertados, como por exemplo, o olhar para o leitor, considerado por Iser o verdadeiro receptor dos textos. Para entender

qualquer procedimento interpretativo seria necessário a leitura e esta, é diretamente ligada ao leitor. O leitor deve fazer parte dos procedimentos da interpretação.

A interação só ocorre entre a relação da estrutura do texto e o receptor. Por isso, o estudo de uma obra literária deve levar em conta todo o processo de apreensão de apreensão do texto.

> No processo de leitura se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor. Por esse motivo a teoria fenomenológica da arte enfatizou que o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na mesma medida aos atos de sua apreensão (ISER, 1996, p.50).

Iser (1996, p. 50), em seu estudo apresenta uma contribuição de Ingarder quando este diz que a obra literária apresenta certezas esquemáticas e apresenta também dois pólos: o artístico que seria o texto criado pelo autor e o estético que seria a concretização produzida pelo leitor. Iser (1996, p. 51), nos diz também que a obra literária não se identifica nem no texto e nem na concretização, mas na convergência desses dois, ou seja, a obra é mais do que apenas o texto em si e também não é só a concretização produzida pelo leitor, um depende do outro. A obra obrigatoriamente tem um caráter virtual e não pode ser reduzida nem a um e nem ao outro.

Iser afirma que o discurso ficcional apresenta uma característica peculiar, cheia de resquícios que podemos chamar de estética do performativo. Assim, o texto ficcional possui um aspecto duplo: uma estrutura verbal e outra afetiva.

> Quase toda estrutura discernível em textos ficcionais mostra esse aspecto duplo: é uma estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo. O aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto (ISER, 1996, p. 51).

Para Iser o texto antecede a leitura, porém é a leitura que dá sentido a obra. Entender isso é entender o efeito estético, uma vez que este não é cristalizado. “A descrição da interação entre texto e leitor deve referir-se em primeiro lugar aos processos constitutivos pelos quais os textos são experimentados na leitura.” (1996, p.52).

No que diz respeito a interação didática entre o texto literário e o leitor, Iser (1979, p. 87) afirma que essa interação é regulada e comandada pelo processo da interpretação, da imagem do outro que é, ao mesmo tempo, a imagem de si mesmo.

> A interação didática se impõe a cada um porque a inapreensibilidade da experiência alheia nos propulsiona para a ação. Disso resulta a necessidade do julgamento interpretativo. [...] Portanto a interação didática não é um dom da natureza, mas sempre o produto de uma atividade interpretativa de que se origina uma imagem do outro, que é simultaneamente, uma imagem de mim mesmo (ISER, 1979, p.87).

Compagnon (1999, p. 144) compartilha do mesmo pensamento de Iser, ao dizer que "Na realidade o leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo."

Com esse estudo pretendemos afirmar que o leitor é uma das partes principais que constitui o conjunto de elementos que o texto literário oferece para orientar a leitura funcionando como condição de recepção aos possíveis leitores, uma vez que queremos levar a alunos graduandos, futuros professores de língua espanhola, a vivência da cultura africana de Guiné Equatorial através da literatura hispanoafricana que é, ainda, relativamente nova em nosso país.

Queiroz (*op. cit.*, p.162), afirma ainda que os primeiros escritos literários em Guiné Equatorial apareceram no século passado por volta dos anos 40. Em 1901, ela reaparece em publicação no primeiro jornal da cidade "[...] publicado en la ciudad de Santa Isabel, actual Malabo, capital del país." Em 1953 surge a primeira novela nacional e depois do tenso período político, a ditadura, a partir dos anos de 1980, foram publicadas algumas obras dos autores Ndongo-Bidyogo, Zamora Loboch, entre outros.

Pinheiro-Mariz, (2007, p.528) compartilha a ideia de que o "texto literário favorece uma melhor percepção do universo, amplia o conhecimento de mundo e promove o respeito mútuo, estimulando as trocas entre as culturas [...]".

> [...] esse espaço é um dos mais democráticos no que concerne à pluralidade do conhecimento da cultura do 'outro' e do mundo.", ou seja, trabalhar com o texto literário em sala de aula vai além dos...[...] elementos ligados à língua ou à literatura; destaque-se que nesse aspecto, as questões ligadas à cultura dos povos da LE estão internalizado, pois a cultura representa, por certo, características de um povo; sendo, consequentemente, um dos principais caminhos para se trabalhar o diálogo inter-culturais em aulas de LE (PINHEIRO-MARIZ, 2012, p. 178-179).

## PALAVRAS FINAIS

Visando contribuir com a formação acadêmica de futuros professores de língua espanhola, com o intuito de ampliar o olhar dos leitores, pensamos na proposta de levar à sala de aula a literatura afrohispânica, ainda não muito difundida em nosso

país, através da análise do romance *El corazón de los pajáros*, da autora guineense Elsa López.

Haja vista que sabemos que a literatura de Guiné Equatorial tem um excelente potencial para obter seu espaço dentro da literatura hispânica como afirma Trujillo ([s. d.], p. 15), "cabe destacar que Guinea Ecuatorial ha ido forjando un espacio propio en la literatura hispana, a la que aporta una riqueza y variedad indiscutible, pero donde aún ha de recorrer un largo camino.

Para Bosi (2003, p. 462), "Ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é eleger (ex-*legere*: escolher), na messe das possibilidades semânticas[...]". Bosi compartilha o mesmo pensamento de Iser (1996, p. 67) quando este define o arquileitor , este "[...]designa um "grupo de informantes" que sempre encontram "em pontos cruciais do texto", para comprovar por suas reações comuns a existência de um fato estilístico."

Assim, pretendemos despertar nos leitores, público alvo deste estudo, o arquileitor capaz de identificar no texto literário elementos de sua interpretação, bem como despertar o leitor a posicionar-se como crítico diante da sua leitura, levantando questionamentos, buscando o seu direito ao conhecimento através de uma obra que conta, mesmo que com pinceladas sutis, marcas de uma colonização ibérica em um país africano.

**REFERÊNCIAS**

BOSI, Alfredo. Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2003;

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: textos de intervenção. 34 ed. São Paulo: Duas cidades, 2002;

_____. CANDIDO, Antonio. O direito à literatura Vários escritos.São Paulo: Duas cidades, 1995;

COMPAGNON, A. O leitor. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1999;

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. Vol.1. São Paulo: 34 Editora, 1996;

_____. ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979;

NDONGO-BIDYOGO, Donato. Hispanidad en Africa, 2000, Año III, época II, n.º 6, 1986.

PINHEIRO-MARIZ, J. O texto literário em aula de francês língua estrangeira (FLE). 2007. 284 f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa. Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo;

_____. Sobre a relação entre língua e literatura na formação de professores de FLE. Em um contexto brasileiro. In: MILREU, Isis; RODRIGUES, Márcia C. (Org.). Ensino de Língua e Literatura: Políticas, Práticas e Projetos. Campina Grande: Bagagem, 2012. P. 167 – 190;

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. As inscrituras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. 2007. 310 folhas : il. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco;

_____. Otras literaturas hispánicas: las letras negroafricanas de Guinea Ecuatorial. In: I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas / V Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2008;

TRUJILLO, José Ramón. Historia y crítica de la literatura hispano africana. Universidad Autónoma de Madrid, Casa da África, Sial ediciones. Madrid: 2012.

# A NATUREZA IDEALIZADA DE WORDSWORTH

Juliane de Sousa Elesbão

Universidade Federal do Ceará (UFC)

**RESUMO:** Neste trabalho, deter-nos-emos na dialética entre o *Eu* e a *Natureza* (o *Absoluto*), e nos valeremos, a título de ilustração, do poema intitulado *Versos* (*Lines*, no original), do poeta romântico inglês William Wordsworth (1770-1850). Afetado pelo caos e pelo incerto, o poeta vai ao interior da *Natureza* para se refugiar das agruras do convívio social e dissipar as amarguras que o assolam. Pretendemos, portanto, observar como se dá essa comunhão e como a produção poética aí se justifica, a fim de entendermos como um período tão conturbado, como foi o do Romantismo, se mostrou tão profícuo intelectualmente e literariamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo. Poesia romântica. Natureza

Manifestação cultural de uma época de transformações e rupturas, de lutas e incertezas, a estética romântica infiltra-se nos comportamentos e nas relações pessoais e sociais, tornando-se, assim, um estilo de vida, onde os sujeitos se viam submersos em estados de contradição: entre o entusiasmo e a melancolia, a sensibilidade e o entendimento, entre outros. Assim se deu, pois, "somente na época do Romantismo, esse modo de sentir concretizou-se no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção do mundo" (NUNES, 2008, p. 52), em que "os movimentos românticos transcendem os limites do literário", como afirma BORNHEIM (2008).

Em meio a um fervilhão de acontecimentos, o sentimento de inadaptação social toma de conta do artista, causando-lhe aflição e dor, e o leva à busca da evasão da realidade; logo, o que predomina no Romantismo é uma necessidade verdadeira da subjetividade infinita, do Absoluto[9], conferindo beleza e profundidade à alma; logo, a arte aí produzida pretende se confundir com o conteúdo absoluto do espírito e abranger as regiões mais profundas do ser. Para os românticos, é no inconsciente que se encontra o nosso ser mais profundo, ou seja, o inconsciente é como que uma floresta selvagem em nosso íntimo e, nesta região profunda, somos uma unidade completa, e não existem aí dissociações e fragmentações, somente a plenitude.

[9] O Absoluto é considerado como sinônimo de Unidade, que se reflete, como um todo isomórfico, com a Natureza e o Eu.

A poesia, especificamente, será a forma artística suprema de registro das confidências dos escritores românticos no que diz respeito à relação destes com a Natureza10 e com o Absoluto. Para a visão romântica, o homem perdeu a capacidade e a sensibilidade de ver o belo, mesmo nas coisas mais naturais, atribuindo à natureza um caráter banal, e é tal sensibilidade que os artistas do Romantismo procuram resgatar. Assim, a idealização da Natureza e o retorno à infância, por exemplo, são valorizados, pois é aí que não estamos ainda condicionados, pelos hábitos do dia a dia, a pensar segundo os estereótipos preestabelecidos socialmente; nesse retorno à "origem", nessa válvula de escape, é mais fácil e imediato o contato com a espiritualidade fundamental. Ingênuos, podemos ver a realidade tal como ela é, em sua pureza e sem deformações.

Na relação com a Natureza, os poetas românticos procuraram recuperar a harmonização originária entre aquela e o homem, culminando, portanto, na união entre a Natureza e a arte, como se esses loci fizessem parte do mesmo movimento criativo. A Natureza é vista pelos românticos - para usar uma expressão típica - como uma espécie de "templo", acima do qual não haveria nenhum princípio superior a ser consagrado, atribuindo a esse templo um caráter meio religioso quase profano. A partir de então, o poeta externa artisticamente seu egocentrismo, em um afã de totalidade e integridade, no culto à Natureza.

Com o filósofo alemão Johan Fichte, o Eu passa a ser visto como um princípio metafísico, uma ação efetiva e universal que tudo condiciona (Cf. NUNES, 2008). Diferente do eu particular de determinada pessoa, o Eu metafísico é "puro, aquilo que o homem traz em si de divino e absoluto", caracterizado como infinito e ilimitado. Esse princípio metafísico põe-se a si mesmo, em atividade criadora, e mantém com a arte, a possibilidade de transcendência, o revelar do Absoluto, o duplo da Natureza. Além de Fichte, outros filósofos compuseram o movimento romântico: os irmãos Schlegel, Novalis, Scheling, Schiller, para citar alguns. Na literatura, podemos citar Goethe, William Blake, Wordsworth. No entanto, deter-nos-emos nas discussões promovidas por alguns dos filósofos citados para tratar da dialética entre o Eu e a Natureza (o Absoluto), e nos valeremos, a título de ilustração, do poema intitulado *Versos* (*Lines*, no original), do poeta romântico inglês William Wordsworth, presente numa antologia organizada pelo poeta e tradutor José Lino Grünewald. Afetado pelo

[10] Essa Natureza não corresponde ao meio ambiente, com a flora e a fauna, pois estas também estavam corrompidas e não inspiravam o poeta no seu pesar. Para o romântico, a Natureza é idealizada, espiritualizada, quase que inalcançável, e revelada por meio da arte.

caos e pelo incerto, o referido poeta romântico vai ao interior da Natureza para se refugiar das agruras do convívio social e dissipar as amarguras que o assolam. Numa comunhão, Natureza e poeta harmonizam-se intimamente e nessa relação um torna-se extensão do outro.

Assim, se para "Fichte, explicado o espírito, encerra-se a filosofia. Para Schelling, é preciso explicitar o espírito e a natureza" (NUNES, 2008, p. 99). Para este filósofo, o Absoluto se manifesta nesse mundo espiritualizado, imanente, logo, independente do indivíduo. A partir de então, a "imaginação poética" proposta por Schelling propiciaria o encontro entre a essência do Absoluto que habita o sujeito - no caso, o poeta - e o espírito Absoluto que permeia a Natureza, guiando-se para o mesmo fim, o ideal, a perfeição. Observemos os seguintes versos de Wordsworth:

> Essas formosas formas[11],
> Através longa ausência, a mim não existiram
> Tal qual uma paisagem aos olhos de um cego;
> Mas em lúgubres quartos e com o ruído
> De vilas e cidades, eu a elas devo
> Em momentos de tédio as doces comoções.
> Sentidas pelo sangue e pelo coração;
> E mesmo a atravessar minha mente mais pura,
> Em calmo renovar: - sentimentos, também,
> Ou prazer não lembrado; assim, talvez,
> [...] aquele humor bendito,
> Pelo qual a aflição do mistério, por onde
> Cansado e denso peso em mundo sem espírito
> Torna-se luz – aquele calmo humor bendito
> No qual as afeições afavelmente levam-nos –
> Até que, o respirar deste esboço de corpo
> E mesmo no mover em nosso humano sangue
> Quase suspensos, nós adormecidos ficamos
> Em corpo; e nos tornamos uma alma vivente;
> Enquanto com um olho em paz pelo poder
> Da harmonia, e o intenso poder da alegria,
> Vemos no interior do ser das coisas.

[11] Essas formas as quais o poeta se refere são as características descritas da Natureza idealizada presentes na primeira estrofe do poema, a seguir: "Foram cinco anos; cinco verões, no durar/ De cinco invernos longos! e de novo escuto/ As águas a rolar das fontes da montanha/ Com um brando murmúrio interno, - Outra vez/ Eu contemplo estes íngremes e altos penhascos,/ Que em cenário silvestre e solitário estampam/ Pensares do mais fundo isolamento; e juntam/ A paisagem com a quietude do céu./ Vejo o dia quando eu novamente repouso/ Aqui, sob este sicômoro, e vejo/ Grupos de casinholas e espessos pomares,/ Os quais nesta estação com suas frutas verdes,/ Permanecem envolvidos em tal cor, e perdem-se/Por entre os matagais. Novamente eu contemplo/ As fileiras de cerca firmes, as breves linhas/ De alegres matas virgens; quintas pastoris,/ Verdes na própria porta; e volutas de fumo/ Subiram em silêncio entre o arvoredo!/ Com algum aviso a poder parecer/ De habitantes vadios em bosques sem casas,/ Ou de antro de eremita e onde junto ao fogo/ Ele senta-se só. [...]"

Através do escapismo do poeta em relação ao meio disperso e "sem espírito" no qual se encontrava, ele tem como fonte de inspiração a Natureza idealizada em suas "formosas formas", fazendo-o interpretar a renovação particular, visto que "cada indivíduo tende, assim, a superar-se e a constituir um novo grau na evolução da natureza" (NUNES, 2008, p. 101). Sua poesia se justifica, portanto, no seu repouso no Absoluto, haja vista que o espírito presente no poeta e o espírito que habita a Natureza integram-se para formar uma grande unidade, "uma alma vivente", cujo fim é alcançar a perfeição. É notório, por outro lado, que "a imaginação põe o pensamento em atividade" e o poeta sabe do despertar de um sentimento *sublime* e se sente incitado a aspirar à plenitude infinita a partir de então, quando em "lúgubres quartos" ele tenta dissipar os "momentos de tédio" com as "doces comoções" que emanam das "formosas formas".

Conciliando necessidade e finalidade, a produção poética sintetiza a união entre a Natureza e o espírito, fazendo com que haja "na arte uma espécie de *organon* que conduz à revelação do Absoluto" (NUNES, 2008, p. 103), pois a poesia, no caso de Wordsworth, torna-se luz ou "o *fiat lux* que ilumina todas as coisas". Tal fato se dá pela exploração exaustiva das formas da arte até a origem, vivificadas em novas combinações de modo que retorne às fontes de sua própria poesia e linguagem. Além disso, o poeta inglês reconhece que está:

> Na Natureza e na linguagem do sentir,
> A âncora de meus puros pensamentos, a ama,
> A guia, a guardiã do meu coração, e alma
> Deste meu ser moral
> [...] e pode inspirar
> A mente que em nós vive, e assim imprimir
> Com beleza e quietude, e então alimentar
> Com grandes pensamentos [...]

Vemos que a "a natureza também agora é a única chama de que se alimenta o espírito poético; somente dela extrai todo o seu poder e somente para ela fala" (SCHILLER, 1991, p. 60). O êxtase espiritual e a sensibilidade orgânica se sustentam na consonância entre a Natureza idealizada e o *eu* do poeta, no qual observamos parte do Absoluto ("e alma deste meu ser moral"). A poesia, ou a "linguagem do sentir", é o meio de aperfeiçoamento do homem, visto que ela também ancora e guia seus pensamentos e coração, isto é, a arte torna-se o espaço privilegiado e frutífero para a concepção de mundo romântica, devido, especialmente, à sua função pedagógica de aperfeiçoamento do homem em direção à união do espírito à sua essência. Assim, o

poeta usufrui de certa intimidade com a Natureza e sua poesia. Porém, quando não se encontra imerso nesse estado de espírito, vê-se mergulhado numa "melancólica perplexidade", "Nas trevas e no meio de muitas figuras sem deleite" e, ousado, tenta mais uma vez buscar pelo ideal, recorrendo ao escapismo, apesar de que aquilo do qual foge está nele, e ao retorno à infância:

> [...] E ouso assim na espera,
> Embora outro do que era quando à vez primeira
> Vim por entre as colinas; e como um cabrito
> Eu cercava as montanhas, em todas as margens
> Daqueles rios fundos e os ermos riachos,
> Aonde levasse a Natureza; mais como homem
> Escapando de algo que ele teme, do que alguém
> Que busca a coisa amada. A Natureza pois
> (Os mais rudes prazeres em dias de infância,
> E seus alegres lances animais, se foram)
> Para mim era tudo em tudo – não consigo
> Descrever o que eu era [...]

Frustrado, o poeta deseja novamente entrar em comunhão com a Natureza, caminhar até o Absoluto, no entanto, sua busca se vê ameaçada pela inocência da infância perdida, haja vista que:

> [...] o sentimento com que nos apegamos à natureza é tão aparentado àquele com que lastimamos a época passada da infância e da inocência infantil. Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio de natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância. (SCHILLER, 1991, p. 55).

O apego à Natureza e à infância reflete a vontade de um retorno à "origem", que se constitui muito menos um voltar para o passado do que uma meta a ser alcançada. Por isso, o poeta não consegue atingir também ao Absoluto que nele reside, impossibilitado de descrever a si próprio, pois encontra-se fora desse *locus*, distante dessa "origem". Wordsworth, então, idealiza a Natureza como um princípio presente no processo criativo, que inclui também o espírito humano do poeta:

> Recompensa abundante. Pois eu aprendi
> A olhar a Natureza, e não como na hora
> De jovem sem pensar, mas a ouvir muitas vezes
> Suave e triste música da humanidade,
> Nem áspera, nem dura, embora de ampla força
> De temperar, e almar. Assim reconheci a

Presença que perturba a mim com a alegria
De idéias elevadas; um senso sublime
De algo profundamente bem mais impregnado
[...]
Não por acaso,
Não fosse eu ensinado assim, mais estaria
A sofrer pela queda de meus bons espíritos

Assim, a poesia não emerge diretamente da Natureza, mas esta possui aquela em si mesma e o poeta, seu grande aprendiz, se mantém atento em captar toda a beleza poética que ali habita. Contemplada pelo poeta, a Natureza tempera com emoções profundas a subjetividade do artista e, ao reconhecer tal "Presença", o artista passa por uma elevação estética que resulta na supressão de tudo que lembre o mundo artificial. A Natureza, a partir daí, se veria produzida em si mesma, na sua simplicidade incorruptível, numa legitimação paradoxal.

No decorrer de todo poema, percebemos também que não há, simplesmente, a exposição de uma "conexão ajustada" entre a Natureza e o que se passa no íntimo do poeta. Mais do que isso, a Natureza, soberana, explica ao próprio poeta o percurso existencial dele (ou a sua formação moral).

O retrato da mente aviva-se de novo;
Enquanto aqui fiquei, não só com o sentido
Do presente prazer, mas com gratas idéias
De que neste momento há vida e alimento
Para os futuros anos.
[...]
Deixe-me ver em ti o que eu já fui outrora
[...] e esta prece eu só faço,
Em ver que a Natureza jamais trairia
Corações que a amaram; é seu privilégio,
Por todos anos desta vida, nos levar
De alegria a alegria
[...] quando tua mente
For mansão para todas as formosas formas,
Tua memória for tal qual a moradia
De todos puros sons e harmonias; oh! então,
[...] com que bons pensamentos
De suave alegria lembrarás de mim,
E essas exortações que fiz.
[...] Então nem esquecerás
Que após mil devaneios, mais anos de ausência,
Estes bosques brilhantes e imensos penhascos,
E esta verde paisagem pastoril, a mim
Mais caros, tanto a eles e por tua paz!

A Natureza, ou o Absoluto que nela reside, é fidedigna ao poeta e reflete em seu caráter sublime a história do artista, as experiências vivenciadas por ele, eternizando-o nas exortações que dele se manifestaram concretizadas na sua obra poética. O poeta, como "cultor da Natureza", coloca-se "incansável no encargo" da busca desse ideal e sua obra poética impedirá o seu esquecimento, pois expressa sua luta incansável pela perfeição e pelo o alcançar do Absoluto.

A partir de então, vemos a importância das expressões artísticas, especialmente, da poesia, para o entendimento do indivíduo e de sua relação com o sublime, com a realidade e consigo próprio. Por isso, é necessária certa atenção a tais questões postas em reflexão pelos poetas e de como eles conseguem tocar nossa sensibilidade mais profunda, instigando-nos as mesmas aspirações que eles expressam. Ademais, destacamos a proficuidade intelectual e literária do movimento romântico que propiciou a dialética densa entre filosofia e arte, que não se perde na finitude mecânica da linguagem cotidiana: deparamos com tecidos textuais, filosóficos e artísticos, cujos fios mostram a fluidez de raciocínio e de subjetividade que permeia a estética romântica.

Por fim, longe de esgotar o assunto, deixamos aqui uma questão: os princípios tratados neste trabalho não se fazem, também, presentes na literatura contemporânea e podem incitar debates semelhantes ao que foi desenvolvido nessa Pesquisa? Deixamos, portanto, essa reflexão para a posteridade, a fim de que nosso pensamento renda frutos.

REFERÊNCIAS

BORNHEIM, G. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 75-94.

NETO, A. B. dos Santos. *A filosofia do Romantismo*. Alagoas: EDUFAL, 2005.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 51-74.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WORDSWORTH, William. Versos. In.: GRÜNEWALD, José. L. (Org.). *Grandes poetas da língua inglesa do século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

# A POESIA DE AUGUSTO DOS ANJOS E AS LIÇÕES DO ROMANTISMO

Alex Alves Fogal
Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (Orientador)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

**RESUMO:** A meta do trabalho é destacar de que maneira alguns pressupostos centrais do primeiro Romantismo alemão e de parte do Romantismo inglês serve de base para a composição da obra *EU*, de Augusto dos Anjos. Normalmente, o Romantismo é associado apenas ao derramamento sentimental e a uma noção de eu-poético egótico e concentrador, entretanto, espera-se demonstrar uma outra perspectiva sobre a concepção romântica de poesia. Conforme se vê na obra do poeta paraibano, grande parte daquilo que hoje reconhecemos como aspectos da poética moderna já pode ser encontrado nas reflexões de pensadores como Novalis e de poetas como Goethe e Coleridge.
**PALAVRAS-CHAVE**: Romantismo. Augusto dos Anjos. Composição poética.

O livro *EU*, de Augusto dos Anjos, é uma das portas de entrada para a concepção de poesia moderna na literatura brasileira. Grande parte desse status da obra deve-se à importância que alguns preceitos básicos do Romantismo, especificamente o alemão e o inglês, possuem nela.

Para os primeiros românticos alemães, poesia e reflexão são intrínsecos, uma vez que é essa união que permite ao pensar ultrapassar os limites da lógica, considerada apenas o primeiro e mais superficial nível do pensamento. Reflexão, no sentido romântico, equivale ao "pensar do pensar" e isto só se dá por meio da arte. Essa noção deixa de estar restrita ao plano sensível e não se limita mais apenas ao plano do eu. Desse modo, a forma estética deixa de ser um mero produto do eu dominante e se torna um dispositivo que serve de "médium-de- reflexão" para pensarmos a realidade, que, por meio do ato reflexivo, deixa de estar restrita ao plano da intuição, conforme se vê na doutrina kantiana. (BENJAMIN, 1993, p. 40). Segundo Walter Benjamin,

> pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma de exposição da obra, desdobrando-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continnum* das formas (BENJAMIN, 1993, p. 92).

Portanto, através da reflexão estética propiciada pela arte, o eu consegue manter sua condição de "ser" sem ter que necessariamente "pôr-se". (BENJAMIN, 1993, p. 35-

37). Em outras palavras, até mesmo fora de si o eu pode manter sua potencialidade, e, consequentemente, seu caráter lírico[12]. Novalis, um representante autêntico do pensamento dos primeiros românticos alemães, sintetiza perfeitamente o que está em jogo nessa concepção de poética, cuja realização só é possível por intermédio de um eu dinâmico. Para este eu, a linguagem não pode ser concebida apenas como via de expressão exclusiva para sua individualidade, assim como a realidade não deve ser reduzida a mera projeção da consciência, pois

> o mais arbitrário dos preconceitos é que ao ser humano seja negada a faculdade de ser fora de si, de estar com consciência além dos sentidos. O ser humano é capaz de ser em cada instante um ser supra-sensível (NOVALIS, 2009, p. 49).

Nesse sentido, o homem que "não gosta de expor nada além de suas experiências, seus objetos de predileção", não pode se sentir plenamente realizado em suas criações. O expositor autêntico precisa se mostrar capaz de "estudar com indústria e expor com vagar um objeto totalmente alheio, totalmente desinteressante". (NOVALIS, 2009, p. 53). Contraditoriamente, isso equivale a dizer que o artista só consegue obter uma forma de exposição própria quando supera sua individualidade. É necessário sair da estrutura cognitiva do juízo tradicionalmente concebido, que permanece dividida entre sujeito que julga e objeto julgado, e compreender este último como o próprio sujeito que ali se põe.

Essa tradição de pensamento terá implicações diretas na poética moderna, principalmente no que diz respeito à noção de lirismo e expressão da individualidade. Assim como foi possível ver, a concepção de eu deixa de estar restrita a uma concepção puramente metafísica, embasada pela ideia de unicidade. Isso fará com que o ponto central de reflexão para a arte deixe de ser a individualidade do artista e passe a ser o próprio procedimento formal, instaurando-se uma perspectiva mais objetiva sobre a forma estética. (DUARTE, 2011, p. 34). Tal modelo de raciocínio terá implicações diretas sobre o livro do escritor paraibano.

[12] Até mesmo no raciocínio de Fichte, para o qual é central o conceito de "Eu absoluto", nota-se que a ideia de um eu monolítico não é concebível. O filósofo, para encontrar um modo de fazer com que a consciência de si fosse dada imediatamente ao sujeito, sem mediações pelo objeto, estabeleceu que a "consciência do pensar" deveria ser inseparável do próprio ato de pensar. Assim, o sujeito, para evitar que o ato de refletir sobre si próprio leve a algo externo a ele, acaba tendo que colocar a si mesmo como objeto de seu pensamento, para que o "estar-consciente-de-si" seja imediato. (BENJAMIN, 2002, P.32-33). Conforme é possível ver, mesmo quando almeja manter sua unicidade, o eu precisa se desdobrar.

A discussão sobre o desempenho do "eu" na poesia é de grande relevância para situarmos melhor o procedimento formal de Augusto dos Anjos. O eu-póetico presente nas poesias do autor tem como base a multiplicidade, o que lhe permite operacionalizar uma interpenetração entre universo íntimo e mundo objetivo. Essa capacidade do eu em se desdobrar para o plano do não-eu, é condição indispensável para que o modo de expressão do poeta internalize dispositivos externos ao campo da criação poética e os disponha em clave estética. É a partir disso que a perspectiva sobre o mundo, o sentimento expresso e a linguagem se tornam mais ricos e matizados, capazes de extrapolar o domínio da subjetividade. A forma artística e os princípios que a configuram deixam de se restringir à consciência de um sujeito que se fecha em si e, dialeticamente, o sujeito se torna mais expressivo à medida com que consegue se emparelhar com o objeto.

O uso de vocábulos extraídos do conhecimento científico é realizado de modo bastante singular na obra de Augusto dos Anjos. Apesar da aproximação entre ciência e literatura ser um traço marcante na passagem século XIX para o XX, em sua poesia o termo científico não aparece somente enquanto ornamento ou tentativa de se adequar à tendência do período. Em seus versos, as palavras oriundas do campo da botânica, da fisiologia, da morfologia evolucionista e da doutrina materialista são parte central de seu procedimento estético, visto que grande parte do potencial poético lírico de seus escritos deriva delas.

A maioria dos poemas contidos no *EU* nos mostra uma clara opção do autor por uma linguagem que, inicialmente, poderia ser classificada como "apoética" e "antilírica", uma vez que não se limita ao uso de metáforas fáceis e de palavras com valor poético banalizado. Termos como "larvário", "monera", "adesionismo", "biôntico" e "quimiotropismo" são inseridos num campo de significação no qual o objetivo não é, conforme se vê no âmbito das ciências, descrever um fenômeno da natureza com o máximo de precisão possível, e sim adensar a carga de expressão das palavras empregadas. A função dos termos extrapola o campo denotativo e ganha proporções sentimentais e estéticas. Tal procedimento cria um núcleo do qual irradiam tensões, onde unem-se e opõem-se o impulso científico e o lírico numa intrincada unidade dialética entre poesia e ciência. Nesse sentido, um termo altamente específico como "morfogênese", pode servir ao poeta para que ele expresse o sentimento de um pai para com seu filho de modo mais intenso do que qualquer adjetivo ou substantivo pertencente à linguagem mais usual. Ferreira Gullar, em seu ensaio sobre a poesia de

Augusto dos Anjos, nos dá uma boa explicação sobre essa especificidade do método poético do autor:

> Na origem desse universo poético estão dois elementos contraditórios: uma visão e um sentimento de mundo, uma concepção teórica e uma disposição afetiva que se contradizem e se constituem dialeticamente. A visão teórica compreende a vida como fenômeno material sujeito às implacáveis leis da natureza; a disposição afetiva acolhe essa visão como tragédia, sofre-a, rebela-se contra ela, busca superá-la na criação estética (...) gerando uma linguagem poética peculiar, original (GULLAR, 1978, p.52).

Pode-se dizer que o destaque dado ao mundo material não anula a força subjetiva da poesia do autor e sim estabelece um movimento de báscula entre objeto e sujeito, ou seja, apesar do título do livro ser um pronome de primeira pessoa em letras maiúsculas no centro da capa do livro, o aspecto mais marcante de seu desempenho estético consiste numa desagregação da subjetividade para buscar uma dinâmica poética na matéria, atuando como um "eu" que não se fecha em sua individualidade e sim se mostra capaz de se desdobrar naquilo que lhe é externo, o que contraditoriamente reforça sua potencialidade expressiva.

A meta do eu-poético, é se libertar da limitação imposta pela imperfeita forma humana e superar o dualismo entre homem e natureza. Em um poema como "Budismo Moderno", por exemplo, vemos a centralidade da diatomácea e de seus órgãos de reprodução para a criação do efeito estético desejado. Nesse ponto, torna-se importante lembrar de Goethe. O autor do *Fausto* considerava que era uma tarefa árdua estabelecer um sistema taxonômico que fizesse jus à mobilidade e plasticidade dos vegetais, tidos como "formas em formação" e, por isso, acreditava que o procedimento da natureza serve enquanto modelo ideal de qualquer forma artística. De acordo com essa perspectiva,

> se Kant parte da forma bela para a forma viva e a expressão *técnica da natureza*, aplicada à natureza como abundância de formas, tem origem, com efeito na metáfora artística ( ainda que na teoria da arte e sobretudo na teoria do gênio haja claramente uma tendência para a interpenetração entre arte e natureza, como se se tivesse descoberto a sua comunidade viva), Goethe reacende o movimento inverso, integrando o movimento kantiano, ao acentuar a equivalência metafórica e ao assinalar a sua génese. O que quer dizer que, se podemos encontrar analogia entre as formas vivas e as formas belas, também a analogia inversa se pode efectuar, mas muito mais ainda, se a analogia se funda sobre a afinidade dos processos formativos de uma

> e de outra, o seu verdadeiro alcance só é captado através da compreensão da procedência das formas naturais sobre as formas poéticas, cuja fabricação é, assim, de essência mimética (MOLDER, 1993, p.15-16).

A semelhança desse raciocínio com o procedimento poético de Augusto dos Anjos é grande e leva a crer que a "diatomácea" é um dispositivo que "favorece" a expressão estética em vez de ser apenas "favorecido" por essa. A "forma viva", por intermédio do vocábulo científico, mostra-se capaz de engrandecer a "forma bela".

A poesia de Augusto dos Anjos suplanta a oposição entre o espírito e as coisas, ultrapassando a condição da mera similitude entre a linguagem e os objetos. Nos poemas do autor, a natureza não é vista somente como lado oposto da atividade originária de um "eu" absoluto e se apresenta repleta de complexidade e significação, capaz de aumentar a força das ânsias expressivas do eu-poético. Em suma, não é o toque "milagroso" da linguagem poética manejada por um "eu" ostensivo que atribui graça e dinamicidade ao mundo empírico e os conceitos que o designam: a linguagem é que busca fugir da paralisia através da captação das formas e significados extraídos da realidade "dura".

Desse modo, o reino da *physis* e seu glossário são concebidos para além de um sentido mecanicista, a partir de um ponto de vista que considera a natureza como algo vivo, dotado de inteligibilidade e força de expressão. Devido a essa particularidade, o crítico Antonio Arnoni Prado associa a poética do autor à busca do equilíbrio que os primeiros românticos "burilavam" a partir de uma inovadora concepção da lírica, na qual intuição e consciência se mesclam, abrindo caminho para que o poeta possa interpretar a natureza de modo racional sem abrir mão da sensibilidade, como propunha Willian Wordsworth em suas *Lyrical Ballads*. (PRADO, 2004, p. 83).

Nesse sentido, é possível dizer que as lições de um determinado segmento do Romantismo funcionam como base para a poesia do autor do *EU*, tanto no que diz respeito à concepção de eu-poético que se apresenta em sua poesia, quanto em relação ao seu procedimento formal, baseado em uma interação de caráter dialético entre sujeito e objeto. As reflexões de autores como Goethe, Novalis, Coleridge e Wordsworth serviram de base para que Augusto dos Anjos pudesse compor uma das obras mais singulares de nossa literatura.

**REFERÊNCIAS**

ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, WALTER. *O conceito de crítica e de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo*: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

GULLAR, Ferreira. "Vida e morte Nordestina". In: Toda a poesia de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MOLDER, Maria Filomena. "Introdução". In: *A Metamorfose das plantas*. Trad. Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

NOVALIS. *Pólen*: *fragmentos, diálogos e monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PRADO, Antonio Arnoni. Trincheiras, palcos e letras. São Paulo: Cosac naify, 2004.

# A VOZ COLONIAL EM *ROBINSON CRUSOÉ*

Ferdinando de Oliveira Figueirêdo
Daise Lilian Fonseca Dias
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

**RESUMO**: Este artigo tem como principal objetivo analisar o romance *Robinson Crusoé* (1719), de autoria de Daniel Defoe (1660-1731), à luz das teorias pós-coloniais. Nesta obra, observa-se a existência de algumas características próprias do contexto histórico da época, como a presença do imperialismo e da ascensão da burguesia, de forma que, nesse cenário, se desenvolve o pensamento do ideal capitalista associado à prática colonial. Assim, o enredo será discutido como um registro da perspectiva do colonizador em meio à sua colônia, tendo em vista que a narrativa se apoia em uma demonstração do imperialismo defendido pela burguesia, assim como a representação do inglês por si mesmo e seu olhar colonial sobre o outro racial e religioso, bem como sobre espaços periféricos.
**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura. Narrativa. Alteridade. Imperialismo. Colonialismo.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra *Robinson Crusoé* (1719) é uma das narrativas mais conhecidas da literatura inglesa. Considerada um dos pioneiros do romance burguês e inglês, a obra retrata a jornada de sobrevivência de um náufrago em uma ilha tropical por um período de 28 anos. A história do personagem Robinson Crusoé mostra alguns ideais relacionados à burguesia, de maneira que o período em que o romance é retratado abrange o contexto da ascensão desta classe social que aos poucos progredia economicamente.

Nesse cenário de expansão do império inglês, Daniel Defoe (1660-1731) cria um enredo que adquiriu repercussão ao longo do tempo, o que se justifica pelas centenas de obras inspiradas no seu texto no decorrer dos séculos e em diversos países. De certa forma, se pode afirmar que a obra em estudo foi a grande responsável pelo imenso reconhecimento o qual Defoe adquiriu na história da literatura, e seu nome se tornou uma grande referência em meio aos diversos outros escritores ingleses daquela época e até hoje.

De fato, analisar a obra de Defoe é observar um reflexo do pensamento frequente na sociedade inglesa daquele período, sobretudo a classe burguesa, que crescia economicamente por meio da aquisição de mercadorias para o comércio, obtidas

nas Grandes Navegações. Com isso, surge a necessidade do homem expandir o seu território adquirindo propriedades, sejam escravos ou terras, de modo que ele consiga edificar o seu império, formando, assim, o espírito capitalista do Imperialismo inglês.

Partindo dessa reflexão, analisando esta obra pelas lentes pós-coloniais, percebe-se em *Robinson Crusoé,* principalmente no discurso do protagonista, que o enredo é contado sobre o ponto de vista de um colonizador em contato com sua nova colônia. Por meio dela, ele busca expandir o seu domínio, governando tudo aquilo que faz parte daquela ilha onde firma a sua morada.

Diante do exposto, este artigo tem como principal objetivo analisar a importância dos elementos pós-coloniais na construção da narrativa, e destacar como os mesmos influenciam no desenvolvimento do enredo e de que forma eles exercem o seu papel na obra, sobretudo no que diz respeito à forma como o homem capitalista exerce a sua soberania sobre as suas colônias, pensamento este recorrente na Inglaterra durante o período imperialista.

## DANIEL DEFOE: VIDA E OBRA

Antes de maiores detalhamentos acerca da obra em estudo, é importante considerar-se alguns aspectos relacionados ao seu contexto de produção, dentre eles, a figura do autor. Daniel Defoe foi, além de escritor, um dos precursores do jornalismo moderno. Nascido em Londres e originado de uma família Anglicana, se preparou para viver uma vida eclesiástica. Porém, devido à educação desordenada vivenciada na família, decidiu ser comerciante viajando por diversos lugares na Europa. Como não obteve êxito neste tipo de carreira, ingressou no ramo do jornalismo, escrevendo numerosos panfletos políticos. As dívidas e os movimentos políticos de Defoe fizeram com que ele fosse preso inúmeras vezes, chegando a ser acusado de espionagem e condenado até mesmo ao pelourinho. Entretanto, após a sua libertação, continuou o seu trabalho de jornalismo editando jornais, e criando o periódico *The Review* [A Crítica]. Foi através desse trabalho que o escritor mostrou suas qualidades em relação ao jornalismo.

Contudo, Defoe alcança o sucesso como escritor de romance com a sua obra mais conhecida *Robinson Crusoé* (1719). A partir dessa época, ele decidiu deixar o jornalismo para se dedicar exclusivamente a literatura. Com essa obra, Defoe fornece inúmeras contribuições para a esfera literária, particularmente na linguagem denotativa,

em que ele narra os desafios do protagonista em garantir a sua sobrevivência na ilha, aspecto esse comentado logo abaixo:

> Nesta realidade documentária, que pode levar-nos além dos pensamentos de ficção, reside a principal contribuição de Defoe. Estilisticamente, alcança-a através de um estilo simples que se concentra na denotação fatual não sensória [...]. Defoe imagina tão vivamente as dificuldades de Crusoé que facilita o nosso envolvimento. E a história continua a impressionar atualmente [...] (FOWLER, 1987, p. 247).

Nessa perspectiva, se percebe que Defoe constrói um romance em que o leitor se aproxima do enredo com uma abordagem realista, e essa característica foi uma das que levou a obra a ser aclamada até os dias atuais. Ainda assim, outros dos seus escritos obtiveram o seu lugar no mundo literário, como *Moll Flanders* (1722) que, de acordo com Fowler (1987, p. 246), "pode ser considerada uma novela PICARESCA, isto é, conta a história episódica de uma aventureira, sem grandes detalhes descritivos ou de sentimentos". O mesmo ocorre em *Roxana* (1724), porém de forma mais psicológica, em que o autor analisa a possibilidade das mulheres possuírem o seu próprio capital no século XVIII. Essas e outras obras de Defoe, tais como *A Journal of the Plague Year*[13] (1722) e *Colonel Jack* (1722)14, ganharam seu destaque, porém nenhuma delas adquiriu tanta fama como *Robinson Crusoé*. O escritor faleceu em 21 de abril de 1731, mas seus escritos continuam vivos no espaço literário até os dias de hoje.

## ASPECTOS DO ENREDO DE *ROBINSON CRUSOÉ*

Narrado em primeira pessoa pelo personagem que intitula a obra, *Robinson Crusoé* tem início com a saída do personagem principal da casa de seus pais para se tornar um marinheiro. Em busca de aventuras, Crusoé viaja para vários lugares do mundo, incluindo Brasil e África – ele é o primeiro romance europeu, de que se tem registro, a mencionar o Brasil. Neste contexto, ele se torna comerciante e, posteriormente, escravo de um navio pirata. Contudo, ele consegue fugir do domínio dos piratas, sendo resgatado por um capitão brasileiro.

Dando sequência aos fatos, a história prossegue com uma viagem de Crusoé com destino a África. Entretanto, uma tempestade conduz o seu navio para o mar do

[13] Um Jornal do Ano da Peste – tradução nossa
[14] Coronel Jack – tradução nossa

Caribe, naufragando-o e tornando-o o único sobrevivente do desastre. Assim, Crusoé consegue chegar em uma ilha tropical, aparentemente deserta, e é justamente nesse espaço que se desenvolverá boa parte do enredo. Seus registros são escritos em forma de diário, o que caracteriza a maneira narrativa a qual a história é contada. É o que se observa no trecho abaixo:

> 30 de setembro de 1659 – Eu, Robinson Crusoé, fui, depois do naufrágio do barco em que navegava, lançado pelo mar até esta ilha, á qual dou o nome de ilha do Desespero. Todos os meus companheiros de viagem pereceram afogados e eu próprio cheguei à praia mais morto do que vivo (DEFOE, 1972, p. 43).

Seu isolamento na ilha faz com que Crusoé busque meios para adquirir modos de sobrevivência. Para isso, ele aproveita alguns utensílios do navio destruído, como ferramentas, comida, tábuas e outros, construindo assim sua nova moradia. De forma natural, "e na contingência de produzir sua própria sobrevivência, seu trabalho vai expandindo suas posses até sentir-se dono da ilha inteira" (HEIDRICH, 1995, p. 20).

Fazendo desse lugar a sua nova colônia, Crusoé sobrevive sozinho por um período de 15 anos, registrando o tempo com pequenos rabiscos referentes aos dias que se prolongavam em um monumento em forma de cruz construído por ele mesmo. No decorrer da história, ele se depara com algumas pegadas na ilha, o que faz ele concluir que não está em um lugar totalmente desabitado. Explorando o território, acaba se deparando com um ritual canibalesco (esse tipo de questão nem sempre era verídica entre os ameríndios, mas muito apreciada pelos europeus devido à carga exótica que a cercava) em meio a um grupo de selvagens (palavra por demais utilizada por europeus, mesmo sendo inadequada para muitos dos indígenas) e, nesse ambiente, resgata um selvagem que servia com vítima do ritual, dando-lhe assim o nome de Sexta-Feira, correspondente ao dia da semana em que ele foi resgatado. Assim, não é apenas ao nomear o jovem negro com um nome inadequado para um ser humano que Crusoé o objetifica; ele o torna seu serviçal e se apropria da ilha que ao nativo pertencia.

Com esse encontro, Crusoé torna o selvagem um ser subserviente às suas ordens, fazendo com que ele o trate como "mestre" e decide transmitir a sua língua, além de implantar seus valores religiosos e éticos na mente do nativo. Dessa relação de senhor e escravo, se origina uma amizade (um desejo do inconsciente coletivo dos europeus que é despertar admiração e subserviência nos povos de raças escuras), de modo que um acaba exercendo seu papel em função da sobrevivência do outro. Além

desses fatos, Crusoé enfrenta algumas batalhas com uma tribo de selvagens na ilha e resgata Cristiano, um outro náufrago que estava como prisioneiro juntamente com o pai de Sexta-Feira.

Depois de 28 anos sendo habitante da ilha, Crusoé é resgatado por um navio inglês, e volta para a sua civilização de origem, onde ele irá recuperar os seus bens e construir uma nova família. Ele traz consigo uma experiência nova, obtida em meio às situações em que se deparou naquele lugar. De certa forma, o relato da jornada de Crusoé na ilha se insere no contexto histórico da época, caracterizado pelo imperialismo, que propagava alguns pensamentos próprios da burguesia e que estão inseridos na narrativa em estudo, o qual será discutido no tópico a seguir.

## O CONTEXTO IMPERIALISTA NA NARRATIVA DE DANIEL DEFOE

Com relação ao conceito da palavra *imperialismo*, ela é definida como uma política voltada para o domínio e a expansão territorial cultural econômica de uma nação sobre outra (s). Apesar do conceito só ter se originado no século XX, esse tipo de prática já era comum no período em que Daniel Defoe produzia seus escritos, sobretudo porque a Inglaterra buscava novas mercadorias e mão-de-obra escrava para o aumento da produção de matéria-prima. Sendo assim, a expansão do comércio e do mercado promoveu o crescimento da burguesia, classe esta que atingiu um dos níveis financeiros mais altos na hierarquia social. Com a ampliação dos seus negócios, os burgueses dominavam novos territórios para servirem de suas colônias, de forma que eles acumulavam capital excedente que servia de exportação. Dessa forma, o imperialismo britânico atingiu o marco na história mundial, quando que vários países foram deteriorados por esse expansionismo, a exemplo da África, Índia e China.

As colônias britânicas eram caracterizadas por serem localizadas em terreno fértil e abundante em recursos naturais. Por meio das Grandes Navegações (conforme ilustrado na obra em estudo), os ingleses obtiveram uma espécie de supremacia naval, em que ocorria o movimento de mercadorias originadas de vários lugares do mundo para as colônias, e vice-versa. Além disso, as navegações colaboravam na ruptura de fronteiras que ocasionava a conquista de diversos territórios. Assim, o desejo de Robinson Crusoé em ser marinheiro é característico dos jovens burgueses daquela época, o que mostra o pensamento decorrente da burguesia da Inglaterra:

> Meus pais desejavam ardentemente que eu estudasse direito. Nada mais de acordo com a nossa desafogada situação econômica e com o prestígio que a família de minha mãe gozava no condado. Mas o que me atraía como uma obsessão era a ideia de empreender grandes viagens. Isso motivava grandes desgostos no seio da família, e não poucas dúvidas no meu espírito; porque, embora no íntimo me impressionassem os conselhos de meu velho pai e as lágrimas de minha mãe, uma estranha obstinação me empurrava para o mar (DEFOE, 1972, p. 07).

Percebe-se então que o mar é o caminho que os homens buscavam para alcançar outros territórios. Ao longo de sua jornada, Crusoé utiliza de seu livre arbítrio para conseguir seus objetivos, o que está associado ao conceito de *liberalismo econômico* gerado pela política imperialista, ou seja, significa que o indivíduo tem a liberdade de tomar o maio número de decisões econômicas possíveis, de forma individualista. Assim sendo, o excesso de bens determina o pensamento capitalista, em que crescer financeiramente constitui o centro do capitalismo. Nessa concepção, Heidrich (1995) afirma que o livre-arbítrio, a reflexão sobre princípios morais e um racionalismo contábil se mostram nas vantagens financeiras que Crusoé vai obtendo ao longo da narrativa.

A sobrevivência de Crusoé na ilha faz com que ele aproveite os recursos naturais disponíveis de maneira que sirvam para o seu próprio sustento. Com isso, ele se auto educa para satisfazer as suas necessidades. Essa visão serve de justificativa pelo que o filósofo e teórico Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) assegura em sua obra *Emílio ou Da Educação* (1995) ao indicar *Robinson Crusoé* como primeiro livro que Emílio lerá:

> Já que precisamos absolutamente de livros, existe um que oferece, a meu ver, o melhor tratado de educação natural. Será o primeiro livro que Emílio lerá; sozinho, constituirá por bastante tempo sua biblioteca inteira, e nela sempre ocupará um lugar de destaque. Será o texto a que todas as nossas conversas sobre ciências naturais servirão apenas de comentários. Servirá de prova durante nosso aprendizado sobre o estado de nosso juízo e, enquanto nosso gosto não se corromper, sua leitura sempre nos agradará. Qual é então, esse livro maravilhoso? Será Aristóteles? Será Plínio? Buffon? Não, é Robinson Crusoé (ROUSSEAU, 1995, p. 200).

A ações de Crusoé com a natureza significam procedimentos os quais o náufrago empregou com o intuito de obter sua autopreservação, de forma que em um certo momento, os bens os quais ele tinha obtido no navio destruído não eram duráveis.

Cabia então ao personagem buscar meios que servissem de amparo durante todo aquele tempo sozinho na ilha. Maas (2001, p. 209) argumenta que a leitura do Robinson Crusoé feita por Rousseau em Emílio "realiza-se, portanto, em conformidade com os princípios que sustentam o processo de educação, instrução e formação defendidos tanto pelo preceptor Jean-Jacques como pelo filósofo Rousseau. ". Vê- se abaixo, por exemplo, que o narrador personagem da obra expõe de forma detalhada os modos os quais ele encontra para conseguir alimento:

> Toda aquela região era tão fresca, tão florida, que mais parecia um jardim cultivado do que terreno selvagem [...]. Por todos os lados havia uma quantidade enorme de coqueiros, laranjeiras e limoeiros, todos silvestres e com muitos poucos frutos, pelo menos durante aquela estação. Peguei algumas laranjas e misturei o seu sumo com água, com o que fiz uma bebida de sabor muito agradável, além de sã. Depois, amontoei uvas, laranjas e limões, pensando voltar no dia seguinte com um saco (DEFOE, 1972, p. 56).

Na fala de Crusoé em todo a obra, se revela o pensamento do homem em dominar tudo que está ao seu redor e que segundo ele, é de seu direito. O colonizador atua como aquele que se apropria completamente da colônia, e Crusoé representa o homem imperialista e capitalista predominante da época, principalmente no que diz respeito à utilização e dominação do território colonizado em toda sua totalidade, seja de forma econômica, territorial ou cultural.

## ASPECTOS COLONIAIS EM *ROBINSON CRUSOÉ*

O conceito de literatura pós-colonial envolve teorias que são amplamente discutidas pelos estudiosos. Bonnici (1998, p. 09), por exemplo, define a literatura pós-colonial como "toda produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século XV e o século XX". Observando o contexto histórico em que foi produzido a obra *Robinson Crusoé,* se percebe que a mesma foi construída tendo em vista a atuação dos colonizadores no período imperialista, fator bastante presente na realidade do escritor inglês Daniel Defoe.

Entretanto, enquadrar a obra de Defoe em uma leitura baseada no viés pós-colonial apenas situando-a em um contexto histórico não seria suficiente. Além disso, é necessário verificar a linguagem a qual o romance é construído para que o mesmo seja melhor compreendido à luz dessa teoria literária. Nesse sentido, analisar a história de Crusoé sobre essa perspectiva significa embarcar na jornada que se estende em toda

obra narrada por meio de seu ponto de vista. Em outras palavras, seria identificar no discurso do protagonista aspectos que caracterizam a visão do colonizador em meio à sua colônia.

De início, a voz de Crusoé na narrativa mostra a preocupação do colonizador em estabelecer o seu marco na ilha. Visto com uma fase de seu trabalho, Crusoé se sente no dever de construir sua sede, sem se esquecer de preservar os bens de tudo aquilo que poderia acontecer contra eles, o que é próprio do pensamento capitalista, conforme exposto no fragmento abaixo:

> Pondo-me, pois, à procura, encontrei uma espécie de terraço, que se estendia no sopé de uma escarpada colina, tão abrupta e reta como se fosse um muro, o que me garantia defesa contra qualquer ataque, de homem ou de fera [...]. Vendo todas essas vantagens, decidi instalar ali a minha tenda [...]. Com grande esforço, que me consumiu muitos dias, levei para o interior da fortaleza todas as coisas que conseguira tirar do barco (DEFOE, 1972, p. 36).

Ainda assim, existe outro aspecto que é bastante evidente na obra de Defoe, que seria a relação existente entre Crusoé e Sexta-Feira, que está diretamente associado à correlação de subserviência do colonizado diante do colonizador. Ao se deparar com Sexta-Feira, Crusoé julga o comportamento do nativo como algo excêntrico, e que a seu ponto de vista, o correto seria instaurar a cultura de sua nação na mente do colonizado, tendo assim uma espécie de dominação cultural perante à cultura do indígena:

> Comecei a falar-lhe e a ensinar-lhe a minha língua. Começamos pelo seu nome: Sexta-Feira, por ter sido numa sexta-feira que o salvara da morte certa. Ensinei-lhe a chamar-me "Amo", repetindo muitas vezes a palavra, para que compreendesse que me deveria chamar sempre assim. Passamos depois para o "sim" e para o "não", explicando-lhe o significado de cada qual (DEFOE, 1972, p. 101).

O mesmo ocorre quando Crusoé tenta ensinar a Sexta-Feira sobre sua religião. O colonizador utiliza o nativo para exercer uma espécie de catequese sobre ele, exaltando e mostrando os aspectos religiosos como algo "verdadeiro". Ele, de certo modo, exerce esse tipo de atitude pelo simples fato de ter sido doutrinado por essa fé desde sua origem e que, pela sua convicção, corresponde ao conhecimento correto das coisas divinas:

> Quando já nos podíamos entender com uma certa facilidade, achei que tinha o dever de inculcar em Sexta-Feira o espírito cristão e os fundamentos da religião [...]. Ele escutava a história de Jesus como

> verdadeiro enlevo e fez-me repeti-la centena de vezes, até sabe-la de memória. Às vezes, pedia-me explicações que me deixavam em apuros, forçando-me a reler os Evangelhos e o Antigo Testamento (DEFOE, 1972, p. 107).

Sendo assim, " o anúncio do Deus verdadeiro e da redenção cristã é o ponto chave empregado para favorecer a aceitação da religião protestante pelo indígena" (BONNICI, 2000, p. 86). O discurso de Crusoé na narrativa revela as originais intenções do colonizador com o nativo. Essa iniciativa de estabelecer elementos culturais na mente de Sexta-Feira torna o indígena uma espécie de objeto submisso às ações do homem colonizador. É por meio disso que Bonnici (1998, p. 14) esclarece que "a opressão, o silêncio e a repressão das sociedades pós-coloniais decorrem de uma ideologia do sujeito", ou seja, o ser colonizado passa a sem entendido como propriedade de quem coloniza, fazendo com que a visão que se tem de sujeito atinja uma outra dimensão, idealizada em um instrumento de posse.

Em vista desse estudo, as teorias pós-coloniais demonstram os diferentes aspectos referentes à relação colonizador e colonizado. *Robinson Crusoé* exemplifica uma amostra dos ideais que os possuidores de colônias seguiam em sua política de expansão. Assim, o discurso presente nas palavras de Crusoé reflete um relato composto de intencionalidade em possuir todos os elementos que faziam parte da ilha, de forma que o leitor se depara com um enredo constituído unicamente pela voz e visão do colonizador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perspectiva apresentada faz com que se observe a obra de Daniel Defoe como um relato dos ideais estabelecidos pela burguesia durante o imperialismo na Inglaterra. Robinson Crusoé é o personagem que representa a figura do burguês que ascende economicamente por meio da conquista de propriedades que satisfaçam as suas necessidades e aumentem ainda mais os seus recursos.

A narrativa em *Robinson Crusoé* constitui a relação do homem com o outro que, sob o ponto de vista dele, é representado como aquele ser que não possui instrução simplesmente por possuir características pessoais e culturais que se diferem com as do colonizador. Em frente a essa situação, Crusoé se sente no dever de instruir Sexta-Feira de modo que ele aja igualmente a seus modos. Então, o nativo é tratado de forma com

que ele se estabeleça nos padrões impostos pelo seu "senhor", e o colonizador não se torna apenas dominante da ilha, mas também de todos àqueles que fazem parte dela.

As ações decorrentes da relação entre Crusoé e Sexta-Feira promovem uma amostra do embate existente entre o colonizador e o colonizado: enquanto o primeiro atua de forma autoritária, o segundo se torna submisso de suas ações e ideias. Pode-se afirmar que a narrativa expõe claramente a imagem mostrada do homem imperialista, em que não existia apenas a expansão territorial, como também uma expansão cultural e econômica sobre outras nações.

Portanto, a leitura de *Robinson Crusoé* mostrada realiza-se em concordância com os princípios que os colonizadores propagavam, e esses aspectos pós-coloniais provocam uma reflexão a respeito do papel do homem do capitalismo na sociedade, principalmente no que diz respeito a forma como o pensamento do *homo economicus*[15] interfere no meio social. Em outras palavras, a obra de Defoe atua na formação de um pensamento onde há a predominância do discurso capitalista, em que adquirir bens significa conquistá-los, sejam bens materiais, ou até mesmo o próprio colonizado.

## REFERÊNCIAS

BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura*: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Tradução de Vera Veloso. Rio de Janeiro: Abril S. A., 1972.

FOWLER, Alastair. *História da Literatura Inglesa*. Portugal: Publicações Europa-América, 1987.

HEIDRICH, Álvaro Luiz. O pensamento capitalista em Robinson Crusoé. *Revista Vidya*, n° 14. p. 17-34. Editora Palotti. Santa Maria, 1995.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *Robinson Crusoé,* O Único Livro de Emílio. *Itinerários*, Araraquara, p. 201-210, 2001.

RUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou Da Educação*. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

[15] Traduzido como *homem econômico*, se relaciona ao conceito adotado por pesquisadores à uma parte do ser humano que apenas produz e consome.

# ASPECTO DO FANTÁTICO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DE "AS FORMIGAS" DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Maria Fernandes de Andrade Praxedes
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

**RESUMO:** O presente trabalho tem por objetivo delinear algumas reflexões acerca da vertente do fantástico na literatura brasileira contemporânea, a partir da leitura do conto "As formigas" de Lygia Fagundes Telles. A metodologia para a elaboração desta pesquisa apoia-se nas proposições de Todorov (2007). O conto em estudo apresenta a exposição e a complicação simultaneamente, pois inicia com elementos do mundo real e introduz o fantástico gradativamente, quebrando as referências que nos norteiam. As ocorrências extraordinárias dilatam o tempo e o espaço e sitiam personagens e leitores diante de um evento extraordinário – o trabalho das formigas na organização e montagem do esqueleto de um anão. Assim, defende-se que o fantástico é acionado, visto que o conto comporta as três condições caracterizadoras do fantástico apontadas por Todorov: a representação de um mundo de personagens vivas, a partilha da hesitação entre a personagem e o leitor e a recusa de qualquer interpretação poética e alegórica.
**PALAVRAS-CHAVE:** Conto. Formigas. Fantástico. Hesitação.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura brasileira contemporânea se caracteriza por uma pluralidade de tendências e estilos autênticos, cujo levantamento fidedigno da realidade social rejeita qualquer pretensão puramente romântica ou utópica. Soma-se a essa multiplicidade da matéria, a força e a particularidade da linguagem para expressam o pensamento da desordem e do antagonismo dos interesses e das interdições sociais e morais. Os temas versam sobre as mais variadas situações limites do homem moderno, e nessa diversidade surge a sondagem interior, a indagação dos problemas humanos, iniciada por Clarice Lispector, para explorar o interior de personagens angustiadas, desnudando seus traumas, problemas psicológicos, religiosos, morais e metafísicos.

O romance brasileiro contemporâneo evidencia, como estratégia para mostrar em toda sua extensão e complexidade o lugar do sujeito na sociedade moderna, os conflitos do homem e as situações limites vivenciadas nos espaços habitados, bem como as dificuldades de compreender a si mesmo e o outro. Situada nesse jogo de resistências e singularidades, a narrativa contemporânea preocupa-se com a forma de

elaboração para criar personagens distorcidas e efetivadas, muitas vezes, pelo narrador que tece uma profunda crítica à sociedade do poder e da exclusão.

A representação do outro ou de si mesmo, quando se trata do narrador, quer seja de 1ª ou 3ª pessoa, marca a pluralidade de temas fundantes na literatura brasileira, desde Murilo Rubião, José J. Veiga, João Antônio, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins, Paulo Lins, Patrícia Melo, entre outros, dedicando-se aos temas da malandragem, prostituição, violência urbana, amores não correspondidos, dificuldade de ser e estar em um mundo desajustado economicamente. Além dessas fortes expressões temáticas, a literatura brasileira contemporânea abarca, também, a tendência do fantástico como forma de denunciar a realidade vigente por meio de situações incomuns e extraordinárias.

Para tecer uma crítica contundente à sociedade, Lygia Fagundes Telles (LFT)[16] se vale, muitas vezes, de acontecimentos surreais. A fantasmagoria surge como um dos elementos marcantes na narrativa da escritora paulista, uma estratégia para instaurar o medo, provocando a mais fecunda dúvida diante da desordem humana. Esses subterfúgios evidentes na obra de LFT revelam seres oprimidos e presos a situações limites do cotidiano, mas ao mesmo tempo volúveis, capazes de mudar de lugar para encontrar uma saída que os liberte do calabouço.

Para atestar a forte tendência do fantástico na literatura brasileira contemporânea, este trabalho tem como objetivo delinear algumas reflexões acerca do fantástico a partir da leitura do conto "As formigas" (AF)17 de Lygia Fagundes Telles. O aporte teórico que orienta essas discussões tem em Todorov (2007) a principal referencia, visto que o mesmo define e aponta alguns elementos determinantes para a base do fantástico na literatura.

## LYGIA FAGUNDES TELLES: BREVES CONSIDERAÇÕES

A intimidade com as palavras e a sinceridade para revelar o que pensa faz de LFT uma escritora original e autêntica, ela não se preocupa se há outras produções melhores que a sua porque sabe que a grandeza de uma obra está exatamente em ter seu caráter próprio. A produção literária de LFT combina realidade e ficção envoltas de

[16] Sigla que será utilizada, em alguns momentos ao longo do texto, para fazer referência à escritora Lygia Fagundes Telles.
[17] Sigla que será utilizada, em algumas situações, em substituição ao nome do conto "As formigas"

imaginário e fantasias para criticar a difícil condição humana perante um país onde a educação, a saúde e a cultura são tão frágeis. A crítica tenta situar a escritora à geração de 40. Contudo, pela qualidade e atualidade de sua obra, a autora de *Ciranda de Pedra* não parece estar presa a um tempo determinado, pois acompanhou e continua acompanhando as mudanças políticas, econômicas e culturais do Brasil.

A força da palavra em LFT coaduna com a consciência humana e estabelece um elo entre as bases que constituem o ser humana. Há na obra de LFT uma forte tendência para os diálogos curtos, assemelhando-se à oralidade. Nesse sentido, Lucas (1999, p. 13) afirma que "com a oralidade, sua prosa conquistou influência; com a exploração do inconsciente, ganhou densidade", trazendo, desta forma, uma renovação ficcional que agradou a crítica. Para Régis (1998), é possível ler a obra de Lygia Fagundes Telles com uma renovada admiração e, ao mesmo tempo, com um assombro inevitável com as intenções humanas, facilitando o mergulho do leitor no desconcertante mistério da vida.

Contista por excelência, LFT compõe suas narrativas utilizando a supremacia da força da escolha, a caracterização e a espontaneidade dos acontecimentos mais complexos. Isso pode ser atestado na revolta de uma criança frente à infidelidade da mãe, no conto "O menino"*;* no encontro trágico dos ex. namorados, em "Venha ver o pôr-do-sol"; na suspeita de uma garota de que seu tio tenha sido assassinado pela própria esposa, em "O jardim selvagem"; no medo de duas jovens estudantes diante de acontecimentos surreais, em "As formigas"; na crise de identidade do homem, em "A caçada", além de outros fatos, aparentemente corriqueiro, mas que revelam uma clara recusa às densas situações limites da sociedade moderna.

## O FANTÁSTICO: A BASE DO CONFRONTO EM "AS FORMIGAS"

O gênero fantástico, assim denominado por Todorov (2007), surge na literatura brasileira no início do XX. Para Rodrigues (1988), o florescimento dessa vertente se deu por volta dos anos 40, contudo, a autora lembra que Machado de Assis já havia utilizado elementos sobrenaturais em uma de suas obras do século XIX: Memórias Póstumas de Brás Cubas, cujo narrador é um defunto rememorando fatos de sua vida. Além do memorável Machado de Assis, outros escritores como Aluísio Azevedo, Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Guimarães Rosa também fizeram uso de elementos sobrenaturais para compor suas obras. Todavia, vale destacar, que o

fantástico na literatura brasileira, de uma forma mais elaborada, ocorreu no conto e Murilo Rubião é considerado seu precursor, com a publicação em 1947 do livro O *Ex-Mágico*.

Em LFT, o uso de elementos sobrenaturais passa pelo crivo da condição humano, pelas situações mais inusitadas e intrigantes, como forma de desvendar o mistério e revelar o modo de existir no mundo. Isso pode-se perceber no enredo do conto AF, objeto de estudo deste trabalho, publicado pela primeira vez em *Seminário dos ratos* (1977), e posteriormente em *Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos* (1999). O conto AF tem seu foco narrativo na história de duas estudantes universitárias que alugam um pequeno quarto em uma pensão. Quem conta a história horripilante é a narradora-protagonista, estudante de direito, que vive juntamente com sua prima, estudante de medicina, uma experiência que foge de qualquer explicação racional.

Ao longo da narrativa, o leitor é transportado ao âmago do fantástico através de técnicas de diálogos que mobilizam e seduz o leitor até o desfecho final. O registro da enunciação articulada na primeira pessoa é agenciado pelos recursos da linguagem, os relatos de acontecimentos impossíveis surgem como moldura para condensar o terror e suscita a perplexidade. As ocorrências extraordinárias sitiam as estudantes: durante à noite surgem um batalhão de formigas que aos poucos vai montando cada parte do esqueleto de um anão, o inadmissível indica um comportamento especificamente humano, uma transgressão à ordem natural das coisas. Nesse sentido o fantástico é acionado. Segundo Paes (1998, p. 82), "a pavorosa precisão com que as formigas vão remontando osso por osso o esqueleto de um anão instaura o fantástico, sob as espécies do liliputiano, no mundo das pessoas grandes". Assim, tem-se em AF uma situação insolúvel pela razão, um evento singular e transcendental. Para Todorov há três condições indispensáveis para a instauração do fantástico em uma obra:

> Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética". Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode

> não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV, 2007, p. 38-39).

Todorov tutela que estas condições devem ser preenchidas pelo leitor, que precisa considerar os aspectos sintáticos e semânticos do texto a fim de evitar uma interpretação puramente alegórica e poética, mas que tenha, sobretudo, uma percepção (ambígua) que caracterize a existência do fantástico no texto. Em AF, as personagens colocam o leitor diante de uma história de sonhos e realidades: "tive o segundo sonho, que competia nas repetições com o tal sonho da prova oral, nele eu marcava encontro com dois namorados ao mesmo tempo. E no mesmo lugar. Chegava o primeiro [...] O segundo, desta vez, era o anão" (TELLES, 1999, p. 106), esses sucessivos sonhos provoca a hesitação e coloca o leitor diante da difícil tarefa de separar devaneio e realidade.

A forma como a narradora descreve o espaço, aguçando os sentidos olfativo e visual coloca o leitor frente a frente com a pensão e o quarto que fica no sótão. Desta forma, LFT se apropria dos sentidos para construir um espaço real, cuja ação se desenvolve numa relação de intimidade e cumplicidade do leitor com as personagens e o ambiente da ação. Essa descrição do espaço sugere que o sentido verdadeiro é precisamente a vertente fantástica acionada pelos sentidos dos espaços fantasmagórico das histórias de terror. Sobre essa vertente fantástica na obra de LFT, Paes afirma que:

> Na vertente fantástica da obra de Lygia Fagundes Telles, o desencontro, amiúde registrada pelo sismógrafo da premonição, entre natural e o sobrenatural, o verossímil e o inverossímil, abre uma fresta metafísica que a sutileza de sua arte desdenha alargar. Mesmo porque, por essa fresta, só se pode olhar com os olhos da imaginação, e a olhos que tais - sabem-no bem os poetas e os ficcionistas-poetas como Lygia Fagundes Telles – interessa menos ver aquilo que se mostra do que aquilo que reluta em mostrar-se (PAES, 1998, p. 83).

Nessa direção, para construir os sentidos da narrativa a narradora de AF arroga-se do sensitivo, sobretudo o da visão para estabelecer uma verdade aparente, sua intenção é registrar as sensações e emoções das personagens, objetivando integrar e orientar o leitor no universo das personagens, convidando-o a habitar os espaços e a presenciar os acontecimentos como se também fizesse parte da história, e para que isto ocorra é necessário que o leitor se sensibilize e veja as coisas pela perpendicularidade do imaginário e da fantasia. Assim, é possível ver, não apenas o que está explícito, mas o que o texto resiste em mostrar. Sobre esses aspectos, Santiago lembra que:

> Guiada por dedos, lábios, olhos, ouvidos e nariz, que vão à luta e se engrandecem ou se frustram diante de obstáculos intransponíveis, a caligrafia firme do narrador dos contos de Lygia ciceroneia, por sua vez, o leitor pelos diversos caminhos e encruzilhadas por onde ele circula e circulam os seres humanos. Com humildade e paciência de colecionador, o narrador elabora para o leitor o *inventário* das sensações, emoções e paixões dos personagens, tudo isso com o fim de dar a conhecer a pequena, a ínfima multidão de seres com quem convive e que o cercam, cujo comportamento imprevisível e caótico define e limita, pela cumplicidade, o horizonte do nosso saber (SANTIAGO, 1998, p. 98-99).

É o que ocorrer em AF, a riqueza de sugestões dos enunciados semânticos das cenas ficcionais é favorável ao leitor, a narradora investe na criatividade da linguagem para conseguir a credibilidade do leitor e conduzi-lo nos caminhos da narrativa até o final, situando-o no tempo da ação e no espaço. O limite do espaço e do tempo auxilia o fantástico: "o quarto não podia ser menor, com o teto em declive tão acentuado que nesse trecho teríamos que entrar de gatinhas" (TELLES, p. 101), parece que a dimensão do espaço, antes habitado pelas duas estudantes, era mais amplo, visto o susto e o medo quando se deparam com o espaço restrito do quarto da pensão. Essa restrição parece ser indispensável para que ocorra o fenômeno sobrenatural, para que se crie uma atmosfera nebulosa e sombria, e revele, também, a situação limite das jovens estudantes.

As ações em AF se sucedem frequentemente no período noturno, o tempo marcado pela ação das formigas, que surgem para reconstruir o esqueleto do anão, e pelo susto das personagens durante as madrugadas inquietantes. É durante a noite que o fenômeno acontece, como se as personagens só existissem na penumbra da noite. As referencias do dia são poucas, não há muitas observações ou esclarecimentos sobre os acontecimentos do dia, "ela dormia ainda quando saí para a primeira aula. No chão, nem sombra de formigas, mortas e vivas desapareceram com a luz do dia" (TELLES, 1999, p. 108). O dia surge para dispersar o medo e apaziguar o terror do ambiente e das ocorrências incomuns. Como bem coloca Bachelard (2008, 37), "no sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite". O evento feérico sucede num período de três noites e dois dias, rompendo com o ciclo da representação da totalidade, interrompendo as quatro noites e os três dias. Assim, percebe-se que a maior parte dos acontecimentos que traduzem o fantástico ocorre à noite:

> Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite.
> Quando voltei por volta das sete da noite, minha prima já estava no quarto.
> Só atacam de noite, antes da madrugada.
> Votei tarde essa noite, uma colega tinha se casado e teve festa.
> −Mas sair assim, de madrugada?
> No céu, as últimas estrelas já empalideciam. (TELLES, 1999, p. 100-109).

A noite representa escuridão, trevas, e no conto em análise assume uma conotação simbólica: cegueira, medo e terror. Na mitologia grega, as noites eram quase sempre prolongadas segundo a vontade dos deuses, que paravam o Sol e a Lua, com o fim de efetivar suas façanhas. Assim, para realizar a proeza de montar o esqueleto do anão, as formigas só aparecem durante a calada da noite. Esses elementos caracterizam a vertente do fantástico pela natureza da linguagem, pela forma de como se diz e se desdiz em um (des) contínuo percurso que legitima um tema ou uma vertente na literatura, como bem lembra Todorov (2007, p. 176) ao afirmar que "a marca distintiva do discurso literário é ir mais além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza o suicídio". Os acontecimentos em AF coloca o leitor diante de uma oposição irredutível, mas é a linguagem quem dá vida a narrativa, ainda que a verossimilhança seja recusada pelo leitor.

Por último, tem-se o anão que representa também um elemento simbólico do fantástico. Primeiro há o deslumbramento da estudante de medicina quando descobre o esqueleto que está no caixotinho[18], "–De um anão? É mesmo, a gente vê que já estão formados... Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão" (TELLES, 1999, p 102). O anão surge nos sucessivos sonhos da narradora, "no sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima. Cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir" (TEELES, 1999, p. 103), em seguida ela volta a sonhar com o anão, dessa vez marca um encontro com dois namorados, entre eles o anão, a única presença masculina na narrativa.

Para Cirlot (1984, p. 75) o anão é "símbolo ambivalente [...]. No folclore e na mitologia, aparece como ser de inocente caráter maléfico, com certos traços infantis em conformidade com o seu pequeno tamanho". O espaço habitado pelas personagens do conto AF é rico de simbologias psicológicas ligadas ao inconsciente. O pequeno homem que aparece nos sonhos da narradora é a corporificação das partes do esqueleto do anão. Para Chevalier e Cherbrant (1988, p. 48-49), "com o seu pequeno tamanho e às

[18] Diminutivo usado, possivelmente, para reforçar a pequenez do anão.

vezes uma certa deformidade, os anões sempre foram comparados a demônios". A presença do anão no sonho e a corporificação do esqueleto imprimem uma oposição entre as forças naturais das coisas para designar a duplicidade do fantástico e reforçar a impossibilidade de uma explicação racional.

O leitor atento pode questionar sobre algumas pistas que pode conduzi-lo a uma leitura fantástica: o aspecto do ambiente; a aparência da dona da pensão; as oposições de claro e escuro e a linguagem trabalhada no tom coloquial, "credo, não quero ver nada" (TELLES, 1999, p. 107), essas pistas podem provocar incertezas e conduzir o leitor a desconfiar que se trata de uma história sobrenatural. De acordo com Todorov (2007, p. 31) "o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso." Mediante as incertezas o leitor passa a trabalhar com as hipóteses de perguntas e respostas.

O confronto das personagens em AF denota de uma questão maior: a dificuldade para manter-se em um mundo de pessoas "grandes" e "pequenas", revelando, ainda que de forma irônica, a base do confronto do poder econômico, social e político que norteiam a sociedade contemporânea, metaforizada na corporificação do esqueleto do anão. A desordem em AF é fruto de uma densa ambiguidade, pois o que assusta as estudantes não é necessariamente a presença das formigas, mas a certeza de que o esqueleto do anão vai ficar pronto. Para perceber o jogo de contradições em AF é necessário que o leitor identifique-se e faça parte do mundo das personagens. Para isto, segundo Todorov (2007), é preciso que o leitor hesite diante dos fortes impactos provocados pelo texto.

## ALGUMAS PALAVRAS FINAIS

O estranho é acionado em "As formigas" por meio de elementos simbólicos, dos discursos visuais e dos espaços que norteiam toda a narrativa, pontuando e viabilizando o fantástico, há uma oposição entre dois mundos, o da fantasia e o da realidade, pois todos os recursos narrativos estão a serviço da incerteza que, na maioria das vezes, é transmitida pelo discurso da narradora-protagonista, e em outros momentos, cabe a estudante de medicina suscitar a dúvida em relação a uma possível verossimilhança dos fatos, ora pelo discurso, ora por uma reação súbita de medo e terror.

O modo como as personagens narram o surgimento das formigas, qualificando-as física e psicologicamente, parece uma tentativa de colocar lado a lado realidade e ficção. Conforme a narrativa evolui o pavor das estudantes aumenta e elas resolvem fugir, deixando claro que em algumas situações da vida, fugir ainda é a única saída, uma realidade fundante do sujeito contemporâneo que, muitas vezes, encontra na fuga uma forma para camuflar seus medos e sua insatisfação diante do caos da modernidade, sobretudo, de sua crise existencial.

Desta feita, o leitor hesita diante de acontecimentos que ultrapassam a razão natural das coisas, visto que só conhece a ordem regular, isto é, a coerência, a lógica. No conto AF há um emaranhado de símbolos, ou seja, os elementos do fantástico invadem um panorama aparentemente real. A ação de montar o esqueleto do anão pode se configurar como um acontecimento real, os recursos narrativos sugerem que o leitor observe as situações e as imagens que pouco a pouco vão sendo construídas. Assim, as manifestações metamórficas, decorrentes da verbalização dos enunciados, merecem total atenção por parte de quem deseja manter um diálogo com o texto.

Espera-se que este trabalho possa despertar o interesse do leitor para a unidade do discurso e o seu entrelaçamento com os demais elementos da narrativa, como forma de intensificar e aprofundar as discussões em torno do fantástico na literatura contemporânea, sobretudo na obra de Lygia Fagundes Telles, mais precisamente no conto "As formigas" que transpõe os limites das (im) possibilidades, dando ao mundo irreal dinamicidade, a fim de revelar o (re) conhecimento da existência humana.

**REFERÊNCIAS**

BACHELARD, Gaston. A casa, do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHEVALIER, Jean; CHERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos.* São Paulo: Moisés, 1984.

LUCAS, Fábio. *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*. Revista Travessia. Cult. São Paulo, ano 2, n. 22, p. 2-17, jun. 1999.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: *Caderno de literatura brasileira.* São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.5, p. 98-111, mar. 1998.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: Caderno de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 5, p. 84-97, mar. 1998.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: *Caderno de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.5, p. 98-111, mar. 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *Pomba enamorada ou uma história de amor e outros contos recolhidos*. Seleção de Léa Masina. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. (1977) *Seminário dos ratos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

# O PROPÓSITO EDUCACIONAL ROMÂNTICO DE JUVENAL GALENO EM SINTONIA COM A CONCEPÇÃO DE HISTÓRIA DE JOHAN GOTTFRIED HERDER

João Batista de Andrade Filho
Rui Martinho Rodrigues
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**RESUMO:** A história teria em Herder tem um caráter educacional por si, dado que é essencial para o esclarecimento dos homens. Portanto, a história tem que expressar o particular e o singular de cada povo e de cada período. Atrelada a esta concepção de história, em Herder residia a ideia de que os poetas expressavam o pensamento e a experiência de suas sociedades e eram seus verdadeiros porta-vozes Sabendo-se que o poeta cearense Juvenal Galeno não tendo sido um entusiasta da mentalidade iluminista propriamente dita, evidencia-se que seu pensamento se constituiu à luz da filosofia de Johann Gottfried Herder, filósofo crítico da Ilustração, cujas ideias corroboraram para a formatação do Romantismo, e esta tendência talvez tenha influenciado diversos outros intelectuais brasileiros. Portanto, pode-se depreender daí que tenha havido um movimento romântico educacional, nacional ou a nível local, do qual fez parte Juvenal Galeno. Intelectuais que militaram na literatura mas que estavam preocupados com ações educacionais possivelmente porque entendessem a educação como elemento primordial construtor da nacionalidade.
**PALAVRAS-CHAVES:** Romantismo. Propósito Educacional. Poesia Popular.

## I

Os anseios por modernização e progresso, no Brasil do século XIX, orientaram leis e discursos, impulsionando a formação de setores médios intelectualizados capazes de conduzir o ideal formativo humano necessário ao chamado projeto civilizatório. A historiografia cearense registra, para o período, diversos casos e ações de intelectuais e grupos, que coadunam bem com o que se pode chamar de exercício intelectual como atitude educativa e política.

Notemos que o período registra diversas forças que se contrapunham. Ressalte-se, aqui, aquela representada pela tradicionalidade e aquelas pautadas nas novas ideias cujas matrizes se encontravam na Ilustração. Diante disso, os intelectuais tinham papel fundamental na defesa dessas novas ideias, de forma a dar combate ao que consideravam atraso, também tinham a missão de esclarecer através dos mais diferentes veículos e meios, tais como a literatura, o jornalismo e palestras.

O intelectual educador, segundo Koninck, (2007, p. 16) “tem a primordial tarefa de prevenir contra o inumano e de denunciar a desumanidade, sempre tentando

remediar a situação". Pode-se dizer que os intelectuais tiveram uma missão social e pedagógica porque, da mesma forma tiveram a compreensão de que era necessário forjar o novo homem, a nova mentalidade, desenredando-o de uma mentalidade arcaica provinciana.

Diversos foram os intelectuais e suas defesas. Porém, sabe-se que o ideal de educação, exorbitava a sua compreensão para além da escola, esse ideal fez parte da tônica e dos desejos de todos que se lançaram nessa missão, daí podermos falar do intelectual enquanto educador.

O poeta e folclorista Juvenal Galeno, com sua obra literária, está muito bem caracterizado como o intelectual que teve a literatura como missão e cujas ações estavam voltadas a instruir o povo através de uma militância literária e ao mesmo tempo política. Talvez esse seu engajamento político, através das letras, permita-nos também falar em um engajamento educacional.

O presente artigo é parte de um amplo estudo historiográfico da educação que se constituirá em tese de doutorado em educação pela Universidade Federal do Ceará. Por ora, propomo-nos a revisar o itinerário da obra do poeta Juvenal Galeno, no século XIX, à luz da concepção de história do filósofo alemão Johan Gottfried Herder, teórico que influenciou o romantismo alemão, cujas ideias destoaram da concepção iluminista de história que compreendia que a realidade era "ordenada em termos de leis universais, eternas, objetivas e inalteráveis, que podiam ser descobertas através da pesquisa racional" (BERLIN, 1982, p. 133).

Segundo ainda o referido autor acima citado

> Herder mantinha que qualquer atividade, situação, período histórico ou civilização estava dotado de um caráter exclusivamente próprio, de forma que a tentativa de reduzir estes fenômenos a combinações de elementos uniformes, e descrevê-los ou analisá-los em termos de regras universais tendia, precisamente, a obliterar as diferenças cruciais que constituíam a qualidade específica da matéria em estudo, tanto no âmbito da natureza quanto no da história (BERLIN, 1982, p. 113).

Na presente comunicação, nossa compreensão se fez por um procedimento bibliográfico e documental, concentrando-se, na bibliografia do próprio poeta, bem como naquela elaborada por autores que já contribuíram com a discussão do objeto pretendido ao longo do tempo. O aporte teórico concentrou-se em Berlin (1982) e Burke (2010).

## II

A província do Ceará até a segunda metade do século XIX, de acordo com a crônica histórica amplamente disseminada, era ainda uma terra distante da realidade caracterizada pelo ideal de progresso que principiava a se disseminar nos principais centros urbanos do Império. Antes disso, muito gradativamente, aqui ou ali, verificava-se o eclodir de fenômenos e medidas que poderiam ser inseridos no conjunto do que se passou a chamar de progresso. Porém, somente no cenário político, econômico e cultural cearense da segunda metade do século XIX, vai sendo paulatinamente possível acompanhar a tônica dos cenários internacional e nacional conforme descrito acima.

A capital da província cearense, a cidade de Fortaleza, mesmo apresentando ou sofrendo as consequências dos fenômenos cíclicos climáticos apontados conforme historiadores, foi um dos primeiros lugares, no Ceará, em que, com mais frequência, a partir da segunda metade do século XIX, iam-se pondo em evidência surtos de um novo desenvolvimento, comercial e urbano, atualizado pela roupagem do capitalismo da primeira revolução industrial.

Segundo apontam alguns historiadores que se debruçaram sobre o tema, há um conjunto de fatores que permitiram Fortaleza da segunda metade do referido século experimentar tal inserção. Dentre eles, o fato da capital cearense ter se tornado um entreposto comercial extremamente importante, inserindo e ligando o Ceará, representado pelas referidas vilas mais prósperas, ao comércio internacional.

A partir da segunda metade do século XIX, diversas demandas internas se constituíram no sentido de dar uma nova roupagem à vida de uma cidade em que, há um tempo não muito distante, sequer apresentava-se como das mais importantes da província.

A Fortaleza perdida nas dunas, que sequer possuía iluminação pública, vislumbrava, em si, algo incompatível com o que se esperava dali por diante. Entrava em uma nova fase que forçosamente exigiria intervenções diferenciadas em muitos setores, quer sejam político, social, cultural, educacional e, emergencialmente, uma intervenção diferenciada no plano arquitetônico da cidade. Era também uma situação que forçaria, *a posteriori*, o aformoseamento da cidade, moldando-a de acordo com o padrão estabelecido na nova mentalidade que se firmava, e certamente se espraiava por outras cidades cearenses.

O ideal de progresso puxa consigo novos hábitos, novos comportamentos, novos anseios, novos meios que possibilitam ir fundo nessa transformação da vida social que se avizinhava.

Associados ao progresso e à mudança de hábitos em vista aportaram também os anseios pelos instrumentais necessários e capazes de reformatar ou mesmo de formatar as mentalidades no intuito de garantir a concretização e o coroamento do ideal de modernização da Província.

Ao tempo em que se davam as mudanças econômicas, gestavam-se ideais, estas circulavam e precisavam de suportes úteis à sua contínua geração. Não à toa surgiram diversos movimentos intelectuais pela cidade. Convergiram enquanto movimento nos mais diversos clubes e agremiações promovedores de encontros e debates cujo teor expressava a mentalidade esclarecida que se impunha. Essa movimentação, sem precedentes na história alencarina, fez circular ideias em forma de produção científica, filosófica e literária em diversos periódicos, publicações de livros e monografias, em folhetins e em reuniões literárias.

> Nesse contexto, os intelectuais que atuavam na capital cearense participaram das linhas editoriais dos jornais partidários, revistas científicas e periódicos literários, levando ao público leitor tanto os interesses políticos das oligarquias locais pelo poder provincial, bem como os modelos científicos, os sistemas filosóficos e as narrativas literárias que deveriam contribuir na formação dos novos estado e nação brasileiros, naquela passagem entre a Monarquia e a República (CARDOSO, 2002, p. 41).

O conjunto de tais demandas e transformações provocou a circulação de ideias, a irrupção de movimentos e o aparecimento dos intelectuais. Caberia a estes, portanto, fazer frente a uma mentalidade provinciana. Há que se falar deste modo, de uma militância intelectual que objetiva disseminar essas ideias, popularizando-as, e, em muitos casos, assumindo contornos de combate às injustiças sociais.

O poeta Juvenal Galeno se encaixa nesse perfil pela ampla produção literária com forte compreensão social e política, com participação nas mais diversas associações científicas e literárias, como é o caso do Instituto do Ceará, da Padaria Espiritual, a Academia Cearense, dentre outros e, principalmente, por sua declarada opção pelas causas populares e educacionais, bem como o forte e pioneiro regionalismo em sua obra. Como afirmara o próprio poeta em Lendas e Canções Populares

> Reproduzindo, ampliando e publicando as lendas e canções do povo brasileiro, tive por fim representá-lo tal qual ele é na sua vida íntima e política, ao mesmo tempo doutrinando-o e guiando-o por entre as facções que retalham o Império – pugnando pela liberdade e reabilitação moral da pátria, encarada por diversos lados, – em tudo servindo-me da toada de suas cantigas, de sua linguagem, imagens e algumas vezes de seus próprios versos.
> Se consegui, não sei; mas para consegui-lo procurei primeiro que tudo conhecer o povo e com ele identificar-me. Acompanhei-o passo a passo no seu viver, e então, nos campos e povoados, no sertão, na praia e na montanha, ouvi e decorei seus cantos, suas queixas, suas lendas e profecias – aprendi seus costumes e superstições, falei-lhe em nome da Pátria e guardei dentro em mim os sentimentos de sua alma, – com ele sorri e chorei, – e depois escrevi o que ele sentia, o que cantava, o que me dizia, o que me inspirava.
> Chorei a sorte do povo, que nas ruas, no cárcere, e por toda a parte sofria a escravidão. E vendo então que ele ignorava seus direitos, lhe expliquei; vendo - o no sono fatal da indiferença, despertei-o com maldições ao despotismo e hinos à liberdade, — e estimulei-o comemorando os feitos dos mártires da Independência e de seus grandes defensores, — preparando-o assim para a reivindicação de seus foros, para a grande luta que um dia libertará o Brasil do jugo da prepotência, e arrancará o povo das trevas da ignorância, e dos grilhões do arbítrio (GALENO, 2010, p. 46).

O poeta, que nasceu em Fortaleza em 1836 e teve oportunidade de fazer carreira fora de seu estado natal, a exemplo de muitos de seus contemporâneos, quando viajou para o Rio de Janeiro no ano de 1855 para estudar ciências agrícolas, conviveu com intelectuais do porte de José de Alencar, Manoel de Macedo, Machado de Assis, Paula Brito, editor e dono do Marmota Fluminense, onde colaborava, e tantos outros, resolveu retornar e fincar raízes em seu torrão natal, No entanto, retornou ao Ceará para interpretar, viver e registrar os sentimentos do povo de sua terra.

Que propósito havia nisto? Ao que parece, o poeta compreendeu a importância da cultura popular e que a história também é construída pelo homem simples e se dá nas relações comunitárias. Segundo Berlin (1982, p. 134), em Herder reside a tese de que a matéria de estudo das ciências históricas é a vida das comunidades e não as realizações dos indivíduos famosos, sejam eles estadistas, soldados, reis, dinastas, aventureiros dentre outros. É possível falarmos ainda que Juvenal Galeno estava impregnado pela tendência do momento histórico em que estava inserido pois, de acordo com Burke (2010, p.22), no final do século XVIII o povo, e a cultura popular, despertaram o interesse dos intelectuais, pois "fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados" (BURKE, 2010, p. 24).

> Houve uma série de razões para esse interesse pelo povo nesse momento específico da história europeia: razões estéticas, razões intelectuais e razões políticas. A principal razão estética era a que se pode chamar de revolta contra a "arte". O "artificial" (como polido) tornou-se um termo pejorativo, e "natural", como "selvagem", virou elogio (BURKE, 2010, pp.23-24).

Sabe-se que o período por nós colocado em questão, ou seja, o segundo meado do século XIX, gestava-se ainda o interesse do poder imperial brasileiro em caracterizar o Brasil, principalmente como nação civilizada. Pretendia-se definir a identidade de seu povo, defini-lo antes como nação. Porém, tencionava-se isso sem incluir a significativa parcela da população composta de negros e mestiços analfabetos. Além do mais, pretendia-se definir uma identidade civilizada sem abolir a escravidão.

Ao que parece, Juvenal Galeno se contrapunha a esta orientação por talvez compreender que "nenhuma pátria pode existir sem poesia popular. A poesia não é senão o cristal em que uma nacionalidade pode se espelhar; é a fonte que traz à superfície o que há de verdadeiramente original na alma do povo" (BURKE, 2010, p. 25).

> O erigir da nacionalidade implicaria, portanto, na erradicação de fatores como o analfabetismo e a escravidão. Mas estes eram notáveis na população brasileira da época; porque então não eram incluídos na ideia de pátria? Podemos, nesse sentido, tomar as ideias de nação do autor Juvenal Galeno, como aquelas que projetavam o Brasil a um futuro civilizado, isto é, sem escravos e sem analfabetos. O curioso é que o poeta cearense, ao invés de omitir o africano como era corrente entre os escritores românticos, irá considerá-lo também brasileiro e militará pela sua libertação e transformação em sujeito nacional (RIBEIRO, 2003, p. 26).

A literatura romântica brasileira, de viés indigenista, se prestou aos intentos de silenciamento e ocultação desses segmentos sociais. Buscou construir a identidade nacional a partir de elementos ficcionais.

> Diante desta veemente tentativa de edificação da identidade nacional, observou-se uma especial atenção dos escritores na figura do índio, desde inícios da independência: tomado ao mesmo tempo como mito nacional de fundação – que, mesmo diante das especificidades regionais, reforçava a ideia de unidade nacional – e uma origem genuína, adornada de nobreza. Esta referência pareceu mais conveniente à imagem brasileira de civilização, uma vez que descartava a inserção do negro e podia representar um passado glorioso, construído a partir de tempos desconhecidos (RIBEIRO, 2003, p.19).

Se o poeta Juvenal Galeno destoou dessa tendência conforme apontado acima, evidencia-se que sua concepção de nacionalidade estava em forte sintonia com as concepções do filósofo alemão Johan Gottfried Herder, notadamente de sua concepção de história, dado que, conforme visto, o referido filósofo fora um crítico da mentalidade iluminista que desmesuradamente acreditava num determinado ideal de progresso que se impunha de forma igual aos diferentes povos e lugares.

> Galeno desconfiava da profunda sabedoria do progresso, cujos meandros no final do século XIX se desenvolviam em vias de mão dupla: o desenvolvimento não era sinônimo de igualdade e participação popular, isto no olhar do autor gerava um total contraste com os parâmetros em que se embasava o avanço civilizatório pelo mundo, este sim dotado de valores que, uma vez aplicados na sociedade, deveriam romper com as práticas ilícitas e as imundícies do luxo que engoliam mais denotadamente o "povo". Nesse termos, aclamar a chegada da civilização era, igualmente, ver solapadas as bases sociais que constituíam toda opressão popular e alimentavam sua ignorância (AGUIAR, 2011, p. 5).

Segundo ainda o supracitado autor, a

> afirmação de Galeno '...conhecer o povo e com ele identificar-me' não é mera coincidência. O poeta cearense, embebido do pensamento herderiano (...) saiu pelas terras cearenses em busca de captar a cultura popular, suas lendas, mitos, cantos, cantigas, profecias, acompanhando o cotidiano do homem comum no lar, no trabalho..." traduzindo-a em forma de canções (AGUIAR, 2011, p. 6).

Para Herder as canções folclóricas constituíam o verdadeiro "arquivo do povo" (BURKE, 2010, p. 77).

## III

A concepção de história de Herder implicava uma ruptura com o pressuposto de que o pensamento e o comportamento humanos podem interpretar-se como sendo conformes a um padrão uniforme (BERLIN, 1982, p. 133). Portanto, o referido filósofo expressava um total rompimento com a noção kantiana de uma história universal, homogeneizante. Segundo ele, "a característica mais marcante da história é a variedade e a individualidade apresentadas pelas diferentes nações", porque cada povo é manifestação do propósito divino, portanto, valiosa e respeitável por si. Assim, para

Herder, é tarefa do historiador captar e entender o espírito do povo, mostrando a diversidade das manifestações humanas.

A história teria em Herder tem um caráter educacional por si, dado que é essencial para o esclarecimento dos homens. Portanto, a história tem que expressar o particular e o singular de cada povo e de cada período. Atrelada a esta concepção de história, em Herder residia "a ideia de que os poetas expressavam o pensamento e a experiência de suas sociedades e eram seus verdadeiros porta-vozes" (BERLIN, 1982, p. 135).

Sabendo-se que o poeta Juvenal Galeno não tendo sido um entusiasta da mentalidade iluminista, evidencia-se que seu pensamento se constituiu à luz da filosofia de Johann Gottfried Herder, filósofo crítico da Ilustração, cujas ideias corroboraram para a formatação do Romantismo, e esta tendência talvez tenha influenciado diversos outros intelectuais brasileiros.

Portanto, pode-se depreender daí que tenha havido um movimento romântico educacional, nacional ou a nível local, do qual fez parte Juvenal Galeno. Intelectuais que militaram na literatura mas que estavam preocupados com ações educacionais possivelmente porque entendessem a educação como elemento primordial construtor da nacionalidade.

**REFERÊNCIAS**

AGUIAR, Antônio Sérgio Pontes. *Juvenal Galeno***:** Romântico e Folclorista. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH - São Paulo, julho 2011

BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Trad. Juan Antonio Gili Sobrinho. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982.

BERNARDES, Denis. *Um Império entre Repúblicas*: Brasil, século XIX. São Paulo: Global , 1983.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento*: de Gutemberg a Diderot - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

GALENO, Juvenal. *Canções da Escola*. 2º ed. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. 2010.

_____. *Lendas e canções populares*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1965

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: EDUNESP, 1991.

GIRÃO, Raimundo. *Fortaleza e a crônica histórica*. Fortaleza: UFC – Casa de José de Alencar, 2000.

KONINCK, Thomas de. *Filosofia da Educação*: Ensaio sobre o devir humano. São Paulo: Paulus, 2007.

LIMA, Zilda Maria de Menezes. *A cidade de Fortaleza na literatura do século XIX*. In: SOUZA, Simone de e NEVES, Frederico de Castro (Org.) *Comportamentos*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

OLINDA, Ercília Maria Braga de. *Tinta, papel e palmatória*: a escola no Ceará do Século XIX – Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

OLIVEIRA, Almir Leal de. *Universo letrado em Fortaleza na década de 1870*. In: Intelectuais/ Simone Sousa; Frederico de Castro Neves (org.). Fortaleza: ed. Demócrito Rocha, 2002.

RIBEIRO, Cristina Bertioli. O Norte: Um lugar para a nacionalidade. Campinas, SP [s.n.], 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão:* Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

SOUZA, Simone et al. *Comportamentos*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

XAVIER, Maria Elizabete Sampaio Prado. *A educação na literatura do século XIX*. Campinas, SP: Editora Alinea, 2000

# EXPRESSÕES DE SENTIMENTALISMO *versus* VIOLÊNCIA NOS CONTOS "TERÇA-FEIRA GORDA" E "UMA PRAIAZINHA DE AREIA BEM CLARA, ALI, NA BEIRA DA SANGA", DE CAIO FERNANDO ABREU

Raquelle Barroso de Albuquerque
Instituto Federal do Piauí (IFPI)

**RESUMO:** Este trabalho busca retratar, através da prosa de Caio Fernando Abreu, manifestações de violência que vão do assassinato movido pela homofobia à morte violenta, por causa da incompreensão do sentimento homoafetivo. Estes registros de violência são resquícios de regimes autoritários que dominaram a sociedade brasileira por muitas décadas. Nos dois contos escolhidos a violência manifesta-se de formas diferentes, mas sempre sob o signo do preconceito. No primeiro conto, "Terça-feira gorda", temos a presença da homofobia de forma ufânica, visto que é praticada por um grupo. No segundo conto, "Uma praizinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga", a violência aparece disfarçada de perturbação emocional, devido à constatação de uma homoafetividade negada pelo agressor.
**PALAVRAS-CHAVE**: Caio Fernando Abreu. Violência. Homofobia. Sentimentalismo.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A prosa das décadas de 60 e 70 no Brasil traz certa ruptura com os padrões formais literários, pois buscou seu grito de liberdade. Desta forma, retrata temas até então esquecidos e dá voz a personagens que, de certa forma, foram censurados pela escrita literária brasileira, como a mulher e os marginalizados. Essa geração promove um novo olhar à escrita literária, além de promover a reflexão sobre assuntos tão atuais, mas ao mesmo tempo tão inibidos, seja por conta da não canonização destes, ou mesmo, pela censura imposta aos artistas da época no Brasil.

Alguns críticos chegam a chamá-lo de "porta-voz" daquela geração, mas, segundo Cardoso (2007, p.10):

> Rastreando, pois, alguns passos significativos do percurso de Caio Fernando Abreu, pode-se verificar que o legado da obra do escritor não se restringe apenas à representação literária de um determinado grupo ou geração, mas tende a revelar as diversas facetas da subjetividade humana, algumas de caráter talvez inédito, frente aos impactantes eventos sociais da época.

Assim, o presente trabalho procura perscrutar as facetas das personagens dos contos "Terça-feira gorda", da obra *Morangos Mofados* (1982) e "Uma Praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga", do livro *Os Dragões não conhecem o Paraíso* (1988), trazendo à reflexão as atitudes, umas vezes movidas por sentimentos de apreço, outras vezes movidas por ódio, preconceito ou desespero. Além disso, há o papel do meio, sempre a observar e agir sobre as atitudes, ou mesmo, refletindo tais ações, de modo a transformar esses contos em pinturas, que devem ser observados e apreciados além de lidos.

## O SAMBA ACABOU JUSTO NA "TERÇA-FEIRA GORDA"

No livro *Morangos Mofados*, Caio Fernando Abreu passeia pela contracultura dos anos 60 e 70 não apenas no Brasil, mas dentro da alma daquela geração de forma universal. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, no prefácio da edição de 2015, da dita obra, "(...) o movimento crítico se faz no sentido de flagrar uma incerta dor ao lado de um gosto amargo de morangos mofando que atravessa insistentemente os encontros e desencontros de seus personagens". Desta forma, a obra em questão traz em suas personagens um "não-sei-o-quê" de algo não finalizado, não concretizado, não alcançado. Temática bastante explorada pelo escritor sul-grandense.

O conto "Terça-feira gorda" aborda a temática homoafetiva ao narrar o encontro amoroso de dois jovens, numa terça-feira de carnaval. A narrativa é em primeira pessoa e a questão da violência motivada pelo preconceito mais uma vez está presente. Nas palavras de Novais (2014, p.4):

> [...] o conto de Caio Fernando Abreu, 'Terça-feira gorda', [...] apresenta em sua narrativa a representação do homoerotismo entre homens. A história é ambientada em cenários urbanos, onde as personagens buscam viver o mito do amor, fugindo da solidão e do drama da vida cotidiana.

O texto se inicia com o encontro dos dois, no meio da multidão. Um deles chega ao outro, executando uma dança sensual: "De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação (ABREU, 2015, p.73)."

Antes de falarmos da violência, cabe a análise da concepção do sentimento amoroso, que, mesmo visto de forma erotizada, nos revela um sentimentalismo muito

mais profundo: “Eu estava todo suado. Todos estavam suados, mas eu não via mais ninguém além dele.” (ABREU, 2015, p.73). Além disso, há o envolvimento sensual, o amor do momento, do desejo, da consumação imediata:

> Eu queria aquele corpo de homem sambando suado bonito ali na minha frente. Quero você, ele disse. Eu disse quero você também. Mas quero agora já neste instante imediato, ele disse e eu repeti quase ao mesmo tempo também, também eu quero (ABREU, 2015, p.74).

A natureza também se faz presente a fim de atuar como impulsionadora dos sentimentos, “(...) dando lugar a elaborações em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo assumem funções semânticas (GINZBURG, 2005, p.40)”. A praia serve de fuga e espaço para expiação dos desejos dos personagens: “Viados, a gente ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar.” (ABREU, 2015, p.75) Nesta passagem, os dois rapazes tentavam fugir das agressões verbais e empurrões que sofriam na multidão. Desta forma, a fuga para a praia os trouxe um momento de paz e distanciamento das opressões que estavam sofrendo. Ficaram, então, livres momentaneamente para dar vazão aos seus desejos: “A gente se apertou um contra o outro. A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro. Tão simples, tão clássico.” (ABREU, 2015, p. 76-77)

O Amor experimentado pelos dois rapazes não foi aceito pelos seus espectadores. A simples aproximação dos dois provocou manifestações e atitudes arbitrárias por parte dos participantes da festa, que, sentindo-se no poder de julgar, hostilizaram os enamorados, numa atitude de preconceito, primeiro de forma verbal: “Ai-ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam.” (ABREU, 2015, p.75) Logo depois, tais comentários se tornariam um ato brutal de extrema covardia, como analisaremos mais a seguir.

Segundo Novais (2014, p. 2):

> Falar de homoerotismo nunca foi uma tarefa fácil, principalmente em décadas anteriores, em que o preconceito e não aceitação de relação entre pessoas do mesmo sexo era considerada pecado, crime ou doença. Isso se deve ao fato de como a cultura ocidental foi construída ao longo dos tempos, principalmente no que se refere à influência da religião nessa construção.

Há o julgamento social de quais vícios são maiores ou menores passíveis de punição ou não. Tal postura cerca a sociedade ocidental desde a Idade Média, na qual religiosos, pedagogos e estudiosos no geral tentaram sistematizar a sexualidade e colocá-la em prol dos interesses do Estado, como forma de poder e normatização de condutas sociais. Para Foucault:

> (...) trata-se de determinar, em seu funcionamento e em suas razões de ser, o regime de poder-saber-prazer que sustenta, entre nós, o discurso sobre a sexualidade humana. (...) a conduta sexual da população é tomada, ao mesmo tempo, como objeto de análise e alvo de intervenção; (...) Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico (2015, p.16-29).

Assim, nada mais conveniente do que deter o poder nas mãos de quem segue uma postura tradicional ou coerente estipulada pela sociedade ocidental. Desta forma, a violência, normatizada no nosso país desde a ditadura ainda serve de tribunal e sentença para muitos que se julgam superiores. Pessoas normais são levadas a cometerem crimes, como o da narrativa, por acharem estar preservando o conceito de família, ou mesmo, do que é biologicamente aceitável.

> Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos (ABREU, 2015, p.77-78).

Tenta-se entender ou explicar o que desencadeou a atitude dos assassinos, mas para tal, basta a reflexão nas palavras de Ginzburg, quando este diz: "... a violência não surge de uma anormalidade ou de uma aberração, mas do que consideraríamos uma pessoa comum, em meio à multidão (...) Trata-se do confronto entre as condutas associadas ao medo, ao alerta para a violência " (GINZBURG, 2005, p.37- 41).

**UMA MANCHA NA PRAIAZINHA CLARA**

No livro *Os Dragões não conhecem o Paraíso*, o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu traz, dentre diversas temáticas, a solidão, a busca do "eu" dentro de uma realidade esfacelada ou tomada das personagens, e o amor que não sobrevive.

Nesta obra, encontramos o conto intitulado "Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga". Neste conto, o narrador-personagem intercala suas lembranças de vinte e poucos anos, no Passo da Guanxuma, em companhia de seu amigo Dudu, com uma outra narrativa em primeira pessoa. Tais lembranças são trazidas ao leitor em forma de cartas, supostamente endereçadas ao amigo.

No começo do conto, percebe-se a conversa unilateral do narrador com seu amigo. A natureza parece fazer parte das lembranças felizes dele, na época em que morava no Passo. Essa presença da natureza, nos momentos em que o narrador lembra-se de um tempo passado, no qual ele parecia ser feliz, traz, junto à nostalgia, uma espécie de refúgio ameno e seguro: "Quando pensei setembro, pensei também numas coisas babacas, tipo borboletinhas esvoaçando, florzinhas arrebentando a terra, ventanias, céu azul como se fosse pintado a mão" (ABREU, 2010, p. 97).

Nota-se que ao mencionar "setembro", o narrador já sugere uma paisagem campestre, visto que é o mês de chegada da primavera. Além da sugestão visual e sensorial, o refúgio na natureza traz à tona o sentimentalismo que marca as lembranças dele em relação à cidade e Dudu. Desta forma, ele se apropria do Passo ao fazer deste lugar seu *locus amoenos:* "No Passo tinha sol quase todo dia, e uma praiazinha de areia bem clara, na beira da sanga. (...) Eu nadava e nadava e nadava naquela água limpa". (ABREU, 2010, p. 100). Enquanto confessa a Dudu seus sentimentos, deixa clara a saudade e a falta que sente da cidadezinha que teve de abandonar, além da confessar a solidão e desilusão que sente na cidade grande:

> Você não sabe, mas acontece assim quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar noutra cidade, que ainda não começou a ser sua. (...) Você fica igualzinho a um daqueles caras de circo que andam no arame e de repente o arame plac! ó, arrebenta, daí você fica lá, suspenso no ar, o vazio embaixo dos pés. Sem nenhum lugar no mundo, dá pra entender? (ABREU, 2010, p. 98).

Assim, temos de um lado o passado, marcado pelos sentimentos como companheirismo, parceria entre os dois, num ambiente colorido e campestre. De outro, temos o presente, acompanhado da solidão, das lembranças reminiscentes e recortadas do narrador, simbolizado pelo concreto cinzento, o ar pesado da *urbs:* "A janela do meu

quarto dá para os fundos de outro edifício, fica sempre um ar cinzento preso naquele espaço." (ABREU, 2010, p.97) Chega-se a lembrar da "casa exílio", definida por Xavier (2012, p. 72), como: "reduto de personagens condenados pelas leis sociais (lésbicas, adúlteras, torturadores, doentes mentais)". Para Marc Augé, esse desconforto do personagem em um ambiente que não considera ser seu é designado como o "não-lugar", onde o personagem "não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude" (AUGÉ, 1994, p. 95).

O protagonista vive num ambiente físico e mental sufocante, revelando sua angústia existencial de depois do crime e o peso de viver buscando algo que nunca mais encontrará: "E um nojo constante na boca do estômago, isso eu também tenho. Não tomo nada, nenhum remédio. Não adianta, sei que essa doença não é do corpo" (ABREU, 2010, p.100). Desta forma, a única saída para tal crise existencial seria o suicídio: "Então pensei que bastaria uma corrida rápida da porta até a janela, depois um impulso mínimo para jogar meu corpo por ela e plac! ó, pronto, acabou" (ABREU, 2010, p.103).

Desta forma, busca-se em Ginzburg uma explicação para essa confusão do personagem: "o lugar habitual do eu está em colapso, e existe uma busca, dispersiva e difusa, de estabelecimento de um novo lugar, nunca inteiramente conquistado." (GINZBURG, 2005, p. 39)

Outro apelo bastante sentimental no conto é o fato do narrador estar sempre a chamar Dudu, como se este pudesse ouvi-lo. Dudu foi assassinado por este mesmo narrador que o escreve e tenta obter ao menos uma resposta às suas cartas. Em certas passagens ele parece estar certo que seu antigo companheiro vai receber sua mensagem: "Hoje preferi te escrever." (ABREU, 2010, p. 99) Em outras, mostra crer ainda que seu amigo está vivo: "Não tenho mais ninguém lá no Passo. Só o Dudu." (ABREU, 2010, p. 101)

A impossibilidade de diferenciar sua real situação, ao escrever e "conversar" com Dudu chega a um momento em que o narrador pressupõe ter visto seu antigo companheiro. Neste momento da narrativa, o leitor ainda não sabe que Dudu está morto, pois este acontecimento só é revelado nas últimas linhas do conto.

> Sabia que uma noite eu vi você? Não ria, não duvide de mim, (...) era você mesmo, Dudu. Você exato, como você é ou foi, sete anos atrás. (...) Foi no Bar, a primeira vez que fui ao Bar, e foi por sua causa que

> fui lá, faz uns três, quatro anos. (...) Você não era uma visão do outro lado da rua (...) Era você exato, Dudu (ABREU, 2010, p. 105).

Para Ginzburg, ao serem analisadas as distorções de realidade e os bloqueios do narrador, aquele explica que:

> A memória porta conteúdos traumáticos, e que o conhecimento é um processo pautado por choques (...) esvaziamento de expectativas por parte dos personagens (...) é a imagem de um sujeito que não tem condições de constituir a si mesmo. (...) a vida se apresenta como danificada, e os personagens não conseguem elaborar caminhos satisfatórios de libertação. (...) enfrentam bloqueios que dissipam os ideais e esfacelam o senso de coletividade integrada (GINZBURG, 2005, p. 38).

O sentimento do Amor é explorado de forma tangencial, quando o narrador confidencia a Dudu outros relacionamentos que teve ou estava tendo na sua cidade atual. Observa-se que a descrição deste amor alardeado pelo personagem traz impregnada consigo a ideia de marginalização: "Amor picadinho, claro, amor bêbado, amor de fim de noite, amor de esquina, amor com grana, amor fissura, chato nos pentelhos e doença, nas madrugadas de sábado desta cidade" (ABREU, 2010, p. 104).

Na contramão deste Amor, mesmo erotizado de forma peculiar e sutil, temos seu oposto: o ódio. O assassino, por sua vez, mesmo pós a consumação do crime, continua sua conversa com a vítima. Demonstra não entender o peso, a angústia, a "doença" contra a qual seu ser persiste em lutar, mesmo quase a perder as esperanças, a perder a razão de tudo, mesmo sem se conhecer:

> Ali do meu lado, você se debruçou na areia para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pelos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele que naquele tempo não era branca assim, o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d'água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros – para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente (ABREU, 2010, p. 107).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos analisados, perceberam-se atmosferas propícias a descrições romantizadas, à vazão amorosa, seja esta lírica ou erotizada. No primeiro conto, percebemos um amor mais sensual, além da latência sexual que domina quase todo a narrativa. Neste conto, vivenciamos a violência coletiva, motivada pelo preconceito, que aparece de forma forte e crua.

Percebemos também a presença da violência, motivada pela homofobia no segundo conto, devido a não aceitação da homoafetividade do agressor em relação à sua vítima. Desta forma, a temática da homoafetividade aparece mais presente na literatura contemporânea, além de ser temática corriqueira na obra do escritor em estudo.

Os leitores de Caio exploraram os recônditos selvagens da *psique* humana. Sofrem as mesmas alucinações do personagem que ainda escreve a seu companheiro assassinado. Às vezes são pegues buscando peças de recordações alheias e tentando juntá-las como em um quebra cabeças.

**REFERÊNCIAS**

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Os Dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da modernidade. Tradução de Maria Lucia Pereira. 8.ed. Campinas: Papirus, 1994.

CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entre-lugar de cartas e contos*. 2007. 252f. Tese (doutorado) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

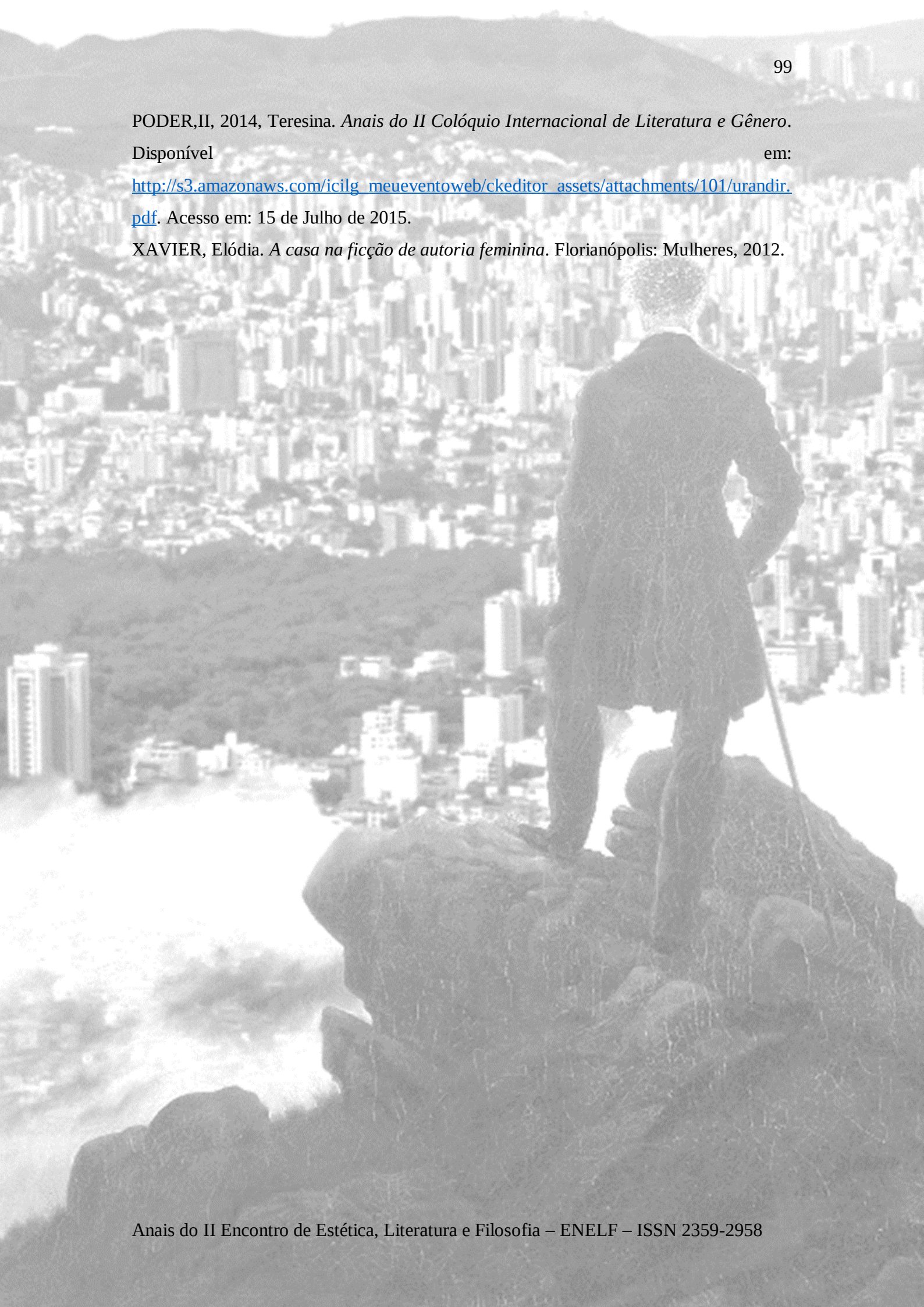
FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A.Guilhon Albuquerque. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre "lixo e purpurina" e " Os sobreviventes" de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n.8, p.36 – 45, 2005. Disponível em: http:// www.revistas.usp.br/ls/issue/view/1489. Acesso em: 12 de Maio de 2015.

NOVAIS, Urandi Rosa. Entre plânctons e purpurina: a representação homoerótica na contística de Caio Fernando Abreu. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA E GÊNERO: RELAÇÕES ENTRE GÊNERO, ALTERIDADE E

PODER,II, 2014, Teresina. *Anais do II Colóquio Internacional de Literatura e Gênero*. Disponível em: http://s3.amazonaws.com/icilg_meueventoweb/ckeditor_assets/attachments/101/urandir.pdf. Acesso em: 15 de Julho de 2015.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.



# O DISCURSO IMPERIALISTA EM *O GRANDE GATSBY*

Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é analisar o romance americano *O Grande Gastby* (1925), de F. Scott Fitzgeral, sob a perspectiva pós-colonial. Este artigo propõe-se a analisar aspectos que não têm tido destaque nas análises do texto de Fitzgerald, tais como, o duplo padrão de representação de estrangeiros. Observa-se também a validação do discurso racista que estabelece uma clara divisão entre brancos e negros. Tal divisão retrata o homem branco americano em um nível tão ou mais elevado que seus pares europeus. Estes e outros pontos importantes serão destacados na análise com o intuito de lançar novas luzes sobre a literatura americana hegemônica e seu discurso nostálgico de um imperialismo de fato e também cultural.
**PALAVRAS-CHAVE:** Póscolonialismo. Literatura americana. Representação.

*O Grande Gastby* foi selecionado para este estudo por algumas razões que estão consubstancialmente relacionadas ao pioneirismo desta pesquisa que é analisar a literatura americana à luz dos Estudos Póscoloniais; a seguir, serão listadas algumas delas. Em primeiro lugar, o protagonista, Jay Gastby, ascende da condição de americano pobre e sem berço, porém inteligente, através do tráfico de bebidas, dentre outras atividades ilegais à época da Lei Seca (anos 1920), saindo da condição de "rags to riches" [dos trapos à riqueza] – o lema do Sonho Americano à época da colonização e que perdura até hoje no imaginário americano como algo positivo, demonstrando o caráter batalhador do homem americano que põe em prática valores e crenças sagrados da cultura nacional, tais como: liberdade individual e auto-dependência, igualdade de oportunidade e competição, riqueza material e trabalho intenso.

Contudo, uma das formas de Gatsby demonstrar ascensão não apenas financeira é exatamente associar-se à imagem de países ricos europeus ocidentais, criando uma linhagem falsa e construindo para si um falso berço que apenas o dinheiro que agora possuía não era capaz de lhe dar, naquela sociedade preconceituosa, onde as classes sociais são claramente marcadas, sobretudo na economia da obra: "I was promoted to be a major, and every Allied government gave me a decoration – even Montenegro, little Montenegro down on the Adriatic sea." (FITZGERALD, 1994, p. 72). Aqui encontra-se uma mistura de dois mitos que alimentam a identidade estadunidense: o herói de guerra americano e o americano em posição de destaque – e

bajulação – internacional. A guerra leva o pobre jovem Gatsby à Europa, assim, lá ele é remodelado pela experiência do novo espaço e pela guerra.

Na verdade, os personagens de *O grande Gatsby* são aqueles tipos que sempre fascinaram o jovem pobre e com complexo de inferioridade, F. Scott Fitsgerald, o qual sofreu na pele o complexo de rejeição de uma moça rica, sua amada com quem viria a casa-se, Zelda. Assim, a história do povo americano se confunde com a do autor, o qual só obteve permissão da família de sua amada para com ela casar-se, após publicar seu primeiro texto. Diante disso, é comum em sua poética a representação de ricos, cujas viagens ao exterior – como ele próprio tantas vezes faria com Zelda – são sinônimos de *status* e poder:

> […] "She's a Catholic, and they don't believe in divorce." Daisy was not a Catholic, and I was a little shocked at the elaborateness of the lie. "When they do get married", continued Catherine, "they're going West to live for a while until it blows over". "It'd be more discreet to go to Europe." "Oh, do you like Europe?" She exclaimed surprisingly."I just got back from Monte Carlo." […] No, we went by way of Marseilles […] The late afternoon sky bloomed in the window for a moment like the blue honey of the Mediterranean - […].
> On a chance we tried an important-looking door, and walked into a high Gothic library, paneled with carved English Oak, and probably transported compelte from some ruin overseas (FITZGERALD, 1994, p. 51).

Outro fator querido para o autor e para o homem Americano é a questão da guerra. Para impressionar a jovem com a qual viria a casar-se, Zelda, o jovem pobre Fiztgerald usava seu uniforme militar, porém para sua tristeza, a guerra acabou antes que ele fosse enviado ao exterior – um trauma para ele que ansiava pelas glórias que ela lhe poderia ter trazido. Para os jovens que foram para o *front*, como seu protagonista, aquilo significava charme, experiência, masculinidade e heroísmo. Diante disso, falar sobre ela é um fato corriqueiro entre os personagens tanto pela proximidade entre a escrita da obra e o fim da guerra, como também pelo valor que ela agrega a quem esteve nos seus *fronts* ou conheceu alguém que lá esteve, e ainda, quem conhece algum local onde batalhas se processaram:

> "Your face is familiar," he said, politely. "Weren't you in the First Division during the war?" "Why, yes. I was in the Twenty-eigth Infantry." "I was in the sixteenth until June nineteen-eighteen. I knw I'd seen you somewhere before." We talked for a moment about about some white, grey little villages in France (FITZGERALD, 1994, p. 53).

É importante ressaltar que a I Guerra Mundial foi um evento histórico visto com ingenuidade pelo povo americano. Aquela nação havia participado de "poucas guerras" ao longo de sua história, quais sejam, a Guerra da Independência (ou Revolução Americana) que resultou com a independência do domínio inglês, em 1776, e a Guerra Civil Americana (1861-65), na qual os estados do sul foram devastados pelo exército Yankee do norte. Nesse contexto, o homem americano vê a I Guerra Mundial como uma aventura, na qual ele poderia participar e ser um herói reconhecido pela nação e pelas jovens casadouras. O resultado tornou-se traumático, pois muitos dos participantes morrerem e tantos outros voltaram mutilados física e/ou emocionalmente, conforme visto acima.

Por outro lado, o homem Americano é retratado no romance em estudo como tendo valor em virtude de suas ligações com europeus, pelo fato de ter viajado à Europa, estudado ou morado ali, ou usar roupas compradas no Velho Continente, e pelos títulos de nobreza que desprezaram no passado da construção nacional, mas que ainda os fascina: "Well, he told me once he was an Oxford man." (FITZGERALD, 1994, p. 55).

Observa-se que outra maneira de adquirir *status* na obra é forjar uma vida escolar em grandes universidades européias e americanas, associando-se inclusive a figuras detentoras de títulos de nobreza – algo que não existia nos Estados Unidos: "Here is another thing I carry. A souvernir of Oxford days. I was taken in Trinity Quad – the man on my left is now the Earl of Doncaster." (FITZGERALD, 1994, p. 73). Assim, amizades de sangue azul e estudar em uma das mais renomadas universidades internacionais conferem a Gastby um passado fictício, porém suficiente para sua necessidade de ser/parecer superior e afirmar-se na alta sociedade americana. Além disso, o protagonista recorre inúmeras vezes à uma ligação com a ideia de refinamento, que a Inglaterra, por exemplo, lhe confere: "I've got a man in England who buys me clothes." (FITZGERALD, 1994, p. 99). Aparência (falsa) é, de fato, um dos blocos construtores das ideologias nacionalistas ambivalentes dos Estados Unidos.

Outro fator importante na obra é questão da referência à cultura grega clássica; ela ocorre de maneira sutil, porém importante. A utilização de elementos culturais próprios da cultura grega clássica no discurso dos persoangens, confere um tipo de *status* ligado à cultura letrada das classes abastadas, isto é, à formação acadêmica do homem americano que não tem quase nada de democrática, visto que

universidade americanas são caras e privadas, de modo que no início do século XX, um garoto pobre como Gastby teria como destino, limitar-se à High School:

> I bought a dozen volumes on banking and credit and investiment securities, and tey stood on my shelf in red and gold like new money from the mint, promising to unfold the sining secrets that only Midas and Morgan and Maecenas knew (FITZGERALD, 1994, p. 10).

Contudo, com o declínio da cultura grega, o homem grego contemporâneo à obra, é objeto d de escárnio pela voz narrativa e por personagens. Em *O Grande Gatsby*, estrangeiros de países inferiorizados na obra externos ao eixo anglo-americano não conseguem se comunicar com americanos em virtude de problemas relacionados aos seus idiomas. Neste caso, são ridizularizados por personagens e pela voz narrativa, notadamente no que se refere aos seus pré-nomes, como no caso do grego Mavromichaelis: "The young Greek, Michaelis, who ran the coffee joint beside the ashheaps was the principal witness at the inquest." (FITZGERALD, 1994, p. 142).

O homem grego é retratado como tolo, como alguém que não consegue se comunicar adequadamente em inglês. Há neste caso, uma lacuna metonímica, visto ser o fator incomunicabilidade através da língua inglesa, o elemento que atesta sua suposta inferioridade. Ele é o "outro", em um sentido negativo, desqualificado por não saber falar inglês corretamente. Assim, a decadência cultural e intelectual grega naquele mundo moderno se reflete no tipo de tratamento temático e alteritário que o personagem recebe tanto pelo autor quanto pelos personagens americanos com os quais interage.

Todavia, são por demais abundantes os termos em francês ao longo da obra. Aquele idioma confere refinamento e autoridade a quem dele faz uso, e a é utilizado sobretudo pela voz narrativa como se fosse parte da língua inglesa – o que de fato se torna, na economia da obra – em virtude do enredo girar em torno de pessoas da mais alta classe social americana, acostumados à viagens internacionais. Isto ocorre por pelo menos dois motivos. Em primeiro lugar, pelo fato de que aquele idioma era visto - continua sendo, embora com mesmo força – como símbolo de refinamento, status e poder, sobretudo pelo fato de que a França não perdeu sua influência artística e intelectual no cenário internacional, o oposto do que ocorreu com a Grécia. Em segundo lugar, a esta razão está atrelada uma outra: a importância que Paris teve para a literatura americana produzida nos anos de 1920, conforme visto acima: "A chuffeur in a uniform

of robin's-egg blue crossed my lawn early that Saturday morning with a surpisingly formal note from his employer […]." (FITZGERALD, 1994, p. 46).

Neste período da história – literária – americana, houve uma "fuga" de intelectuais e escritores para a Cidade das Luzes, pois acreditava-se que o solo nacional era infértil para a produção de experiências suficientes para a inspiração literária. Aquele foi um raro momento na história em que os Estados Unidos não obtiveram o devido valor por parte de algumas das suas mentes mais brilhantes.

Nesse contexto, a língua inglesa, o idioma nacional, de certo modo, também perde força diante do peso agregado à língua francesa. Na verdade, a língua inglesa foi profundamente influenciada pela francesa quando ainda estava em processo de formação, notadamente quando o Duque da Normandia, William o Conquistador, invadiu as ilhas britânicas e forçou os moradores a falarem francês. Em virtude disso, apenas no século XV um monarca da Inglaterra falaria e escreveria em língua inglesa.

Considerações históricas à parte, em *O Grande Gastby*, a utilização da língua francesa é importante para o autor por diversos fatores. Além de mostrar aos críticos, editores e leitores que aquele jovem pobre e autodidata dispunha de conhecimento lingüístico valioso, na economia da obra mostra o universo requintado da heroína, a tão desejada *Southern Belle*, Daisy Buchanan em contraste com a fase inicial de pobreza da vida do protagonista.

Há que se relatar que boa parte do sul dos Estados Unidos foi colonizado por franceses vindos do Canadá, de modo que o sul daquele país é espaço onde ainda se encontra fortes traços arquitetônicos e lingüísticos de tal cultura. Aquele idioma reforça a distância de formação de berço que havia entre Gatsby e Daisy, especialmente porque ela nasceu em berço de ouro, e ele, na condição de novo rico que ascendeu socialmente devido a negócios ilegais nunca lhe servirá de marido. A questão de classe social, aquela vinda do nascimento sempre estará entre eles, de modo que seria degradante para Daisy deixar seu marido rico e de família rica para aventurar-se com um emergente, Gatsby.

Há também na obra, a questão da representação de espaços tidos como inferiores, a exemplo do Caribe. Eles são retratados de forma ambígua: no sentido positivo, são vistos como paraísos para férias de ricos e famosos, já numa conotação negativa, não são ambientes para se morar: "Next day at five o'clock she married Tom Buchanan without so much as a shiver, and started off on a three months' trip to the South Seas." (FITZGERALD, 1994, p. 83). Observa-se que aquela região remete à idéia

de riqueza, visto que apenas os muito abastados, como Daisy e Tom, passam lua de mel ali, contudo, não é um lugar onde querem viver, em virtude da sua natureza periférica. O Caribe, na verdade, aparece na obra também como ambiente sem lei, por isso, propício para *gansters* e contrabandistas, como os amigos que adotam o pobre soldado americano, Jay Gatsby, que continua utilizando a farda da guerra após retornar ao país por falta de emprego e dinheiro para adquirir roupas: "And when the *Twolomee* left for the West Indies and the Barbary Coast Gatsby left too." (FITZGERALD, 1994, p. 107).

Esse tipo de representação ambígua também ocorre em relação ao Canadá, um país em tese, do mesmo "nível" que os Estados Unidos: "You ought to go away," I said. "It's pretty certain they'll trace your car." "Go away *now*, old sport?" "Go to Atlantic City for a week, or up to Montreal." (FITZGERALD, 1994, p. 153). A questão é que o Canadá, em geral, é visto na literatura Americana como lugar fronteiriço no sentido negativo. Um ambiente para se fugir da lei nacional, um espaço onde se pode fazer o que se desejar.

Com relação à representação de estrangeiros na obra, como em boa parte da literatura americana, isto obedece um padrão. Eles são apresentados como seduzidos e rendidos pelo charme da cultura local; como pessoas que conferem status, notadamente os ingleses e franceses; como seres inferiores, no caso, aqueles de fora do eixo mencionado:" It was a few days before the Fourth of July, and a grey, scrawny Italian child was setting torpedoes in a row along the reailroad track." (FITZGERALD, 1994, p. 32).

A questão do preconceito racial é outro ponto abordado, validado e defendido em *O Grade Gatsby*, conforme citação a seguir. O preconceito racial se concretiza plena e claramente notadamente em uma cena onde Tom, marido de Daisy. Apesar de claro e chocante, a fala está em um personagem representado de maneira negativa em suas as suas facetas, o que poderia levar o leitor à dúvida sobre o posicionamento da voz narrativa. Entretanto, a preocupação de Tom, que é de maneira branda e desdenhosa reprovada por Daisy, está posto nas primeiras linhas da obra, prefigurando todo o rumo que – aparentemente de forma sutil – se configura em relação à prática do preconceito racial:

> "You make me feel uncivilized, Daisy," I confessed on my second glass of corky but rather impressive claret, "Can't you talk about crops or something?" I mean nothing in particular by this remark, but it was taken up in an unexpected way. "Civilization's going to pieces," broke

> Tom violently. “I1ve gotten to be a terrible pessimist about things. Have you read “The Rise of the Coloured Empires’ by this man Goddard?” “Why, no,” I answered, rather surpised by is tone. “Well, it’s a fine book, and everybody ought to read it. The idea is if we don’t look out the white race will be – will be utterly submerged. IT’s all scientific stuff; it’s been proved.” “Tom’s getting very profound,” said Daisy, with an expression of unthoughtful sadness. “He reads deep books with long words in them. What was that woed we – “ “Well, these books are all scientific,” insisted Tom, glancing at her impatiently. “This fellow has worked out the whole thing. IT’s up to us, who are the dominant race, to watch out or these other races will have control of things.” “We’ve got to beat them sown,” whispered Daisy, winking ferociously toward the fervent sun.”You ought to live in California – “ began Miss Baker, but Tom interrupted fer by shifting in his chair. “This idea is that we’re Nordics. I am . and you are, and you are, and – “After an infinitesimal hesitation he included Daisy with a slight nod, and she winked at me again. “- And we’ve reduced all the things that go to make civilization – oh, science and art, and all that. Do you see?” There was something pathetic in his concentration, as if his complacency, more acute that of old, was not enough to him any more (FITZGERALD, 1994, p. 20).

Apesar do discurso racista acima ser proferido por um personagem - Tom Buchanan - representado negativamente pela voz narrativa, a visão de mundo civilizado x mundo não civilizado, brancos x negros (ambos os grupos postos em classes sociais diferentes), observa-se que inclusive o narrador, Nick Carraway, se expressa de modo semelhante:

> I stared at him and then at Tom who had made a parallel discovery less than an hour before – and it occurred to me that there was no difference between men, in intelligence or race, so profound as the difference between the sick and the well (FITZGERALD, 1994, p. 131).

Ainda assim, o peso da concepção de Tom é mais forte pelo fato de que ele recorre a textos importantes como o de Goddard, *The Rise of the Coloured Empire* [A ascenção dos impérios escuros – tradução nossa], para validar sua preocupação com a possibilidade de perda de espaço dos brancos para pessoas de raças escuras, sobretudo os negros. O livro citado serve como elemento de alerta, na concepção do personagem, para que algo seja feito na tentativa de manter cada grupo nos espaços sociais em que se encontram, isto é, os negros na subalternidade e os brancos no poder. A fala de Tom expõe uma preocupação: a de que o mundo ordenado que ele conhece, nos moldes anglo-saxões (isto envolve religião, classes sociais, patriarcalismo, e imperialismo) não venha a ser alterado em favor dos negros

A questão do preconceito racial é por demais forte na obra por algumas razões, dentre eles o fato de que o sul dos Estados Unidos - ambiente que recebeu quase a totalidade dos escravos que foram levados para aquele país - é o espaço da narrativa, um lugar que entrou para a história como palco de terríveis embates raciais entre brancos e negros em defesa da própria vida, notadamente no século XX, ou seja, poucas décadas após a publicação do romance. A citação a seguir é uma fala de Daisy, destacando suas origens – racistas – sulistas, enquanto jovem de família branca e um ambiente cercado por negros, descendentes de antigos escravos:

> "Is she from New York?" I asked quickly. "From Louisville. Our white girlhood was passed together there. Our beautiful white – " "Did you give Nick a little hear talk on the veranda?" demanded tom suddenly. "Did I?" She looked at me. "I can't seem to remember, but I thing we talked about the Nordic race. Yes, I'm sure we did" (FITZGERALD, 1994, p. 26).

O preconceito racial parece não fazer parte da postura do narrador Nick. Conscientemente, Nick não se comporta de maneira preconceituosa, sobretudo quando se consideram as linhas abaixo:

> I stared at him and then at Tom who had made a parallel discovery less than an hour before – and it occurred to me that there was no difference between men, in intelligence or race, so profound as the difference between the sick and the well (FITZGERALD, 1994, p. 131).

Todavia, outro fator – relacionado à aparente falta de preconceito do narrador - que se destaca na obra, quando visto do ponto de vista póscolonial é a mudez de personagens estrangeiros. O grande destaque neste quesito é a empregada sem nome de Nick, uma finlandesa, que em nenhum momento fala na obra, assim como alguns negros, ciganos e latinos.

Tal situação é recorrente em textos ficcionais ingleses de tal modo que, dentre outras motivações, isso levou uma das mais importantes teóricas do póscolonialismo, a indiana Spivak, a escrever o clássico texto "Can the subaltern speak?" [O subalterno pode falar?] (1994), no qual analisa, sobretudo, a mulher em contextos coloniais e póscoloniais, visto serem elas, como destaca Bonnici (2000; 2005), duplamente colonizadas: pelo patriarcado e pelo imperialismo – seja ele de que natureza for. Neste caso, a finlandesa está sob o jugo do patriarcado, da divisão de classe social, e do preconceito "étnico". E Fitzgerald mais uma vez utiliza-se da mímica

(não de forma subversiva) para reproduzir uma prática dos seus antigos pais ingleses, em seu texto, uma conduta comum na literatura americana, claramente posta também no romance *O despertar* (1899), de Kate Chopin, no qual os empregados negros não falam, apenas recebem ordens e servem aos seus senhores.

O próprio Nick se posiciona como um homem americano, branco e de classe média de sua época. Ele trata sua empregada finlandesa de maneira reducionista. Ele lhe oferece um olhar "colonial," ou seja, de alguém superior para alguém inferior, sempre referindo-se a ela como a uma coisa: "minha finlandesa," como um dos objetos da sua casa:

> I had a dog – at least I had him for a few days until he ran away – and na old Dodge and a Finnish woman, who made my bed and cooked breakfast and muttered Finnish wisdom to herself over the electric stove (FITZGERALD, 1994, p. 9).

Ela é objetificada pelo filtro de Nick, e em nenhum momento tem voz ativa na obra, visto que ele utiliza-se de resumos narrativos para relatar as poucas conversas que ambos têm. Ademais, o narrador a retrata de modo negativo como alguém que sabe dar informações sobre a vida de qualquer pessoa, qualifica-a como "demoníaca," deixando claro seu papel de inferioridade: "I had forgotten to tell my Finn to come back[…]." (FITZGERALD, 1994, p. 90).

Esta empregada representa a figura da estrangeira branca, cristã e de classe média em seu país que imigra para os Estados Unidos em busca da realização do Sonho Americano, mas que depara-se com o preconceito de classe, atrelado aquele de raça no sentido de que tanto ela quanto Nick compartilham da mesma cor de pele, da mesma crença religiosa cristã, mas sua origem geográfica não lhe confere poder suficiente para lhe causar identificação com este jovem americano, cuja única riqueza é ter amigos e parentes ricos. A empregada de Nick não faz parte do eixo Inglaterra, França, Alemanha, cujos povos são representados na literatura americana majoritariamente de forma superior e/ou em igualdade com os americanos.

Observa-se que o romance de Fitzgerald alinha-se à mentalidade americana em relação às relações interraciais, tanto aquelas no sentido de identidade quanto de alteridade, a qual reproduz utopias da colonização nacional híbridas e ambivalentes, forjadas no cadinho de idéias e ações que continuam moldando aquela nação até o presente. *O Grande Gatsby*, analisado à luz das teorias críticas póscoloniais ressalta o

desejo de poder do homem americano na constituição da sua própria história pessoal e privada, vivendo-o inconscientemente como uma extensão do inconsciente coletivo de um povo. Seu protagonista tornou-se um símbolo do homem americano que vai dos trapos à riqueza, atingindo o patamar máximo da riqueza material, porém atormentado pelo complexo de inferioridade. Todos os ícones de poder e status do qual se cerca não são completamente suficientes para Gastby ser quem de fato ele gostaria de ter sido, uma vez que suas conquistas o tornam apenas um emergente – curiosamente é exatamente assim que muitos ingleses, tanto dentro quanto fora do universo literário, enxergam os Estados Unidos. No fim das contas, a história de Jay Gatsby é um anexo da história dos Estados Unidos. Ele tem poder, riqueza, relações influentes, bajulação, mas não é um Tom Buchanan (Inglaterra); ele não tem berço.

**REFERÊNCIAS**

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

BONNICCI, Thomas. *Teoria e crítica póscolonialista*. In: Bonnici, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: UEM, 2005.

BONNICCI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura*: estratégias de leitura. Maringá: UEM, 2000.

FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gastby*. New York: Penguin Classics, 1994.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/postcolonialism*. Longon: Routledge, 1998.

SPIVAK, Gayatri C. "Can the subaltern speak?" In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994a.

SAID, Edward W. *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

SAID, Edward W. *Orientalism*. 25th anniversary edition. New York: Vintage Books, 2003.

# ABDIAS: UM ROMÂNTICO EM CONTRADIÇÃO

Maria Bevenuta Sales de Andrade
Manoel Freire Rodrigues
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

**RESUMO:** O movimento romântico deixou marcas profundas em todas as literaturas nacionais, de modo que as manifestações artísticas posteriores dialogaram, abertamente ou não, com as ideologias defendidas nesse período. Sendo assim, o objetivo desse trabalho é cotejar os traços românticos em *Abdias*, publicado por Cyro dos Anjos em 1945, a partir da análise da personagem principal, sua caracterização e motivação. Para tanto, usaremos Candido (2006), Johnson (1982) e Ávila (2002). Após um exame verticalizado da obra, constatamos que *Abdias* traz, em sua constituição, intenções românticas quebradas por uma fina ironia, transparecendo em seu texto as formas de revisão crítica praticadas pelo modernismo sobre a tradição literária do século anterior.
**PALAVRAS-CHAVE**: *Abdias*. Romantismo. Ruptura. Consonância. Romance de 30.

O Modernismo traz ao projeto literário brasileiro a proposta de uma revisão que inclui pensar a temática dos problemas nacionais e a sua abordagem em um código acessível. É com essa nova percepção que toma força o pensamento crítico sobre os acontecimentos sociais, em especial os que envolvem o homem menos abastado e suas relações com o meio, e o uso de uma "língua brasileira" capaz de refletir a realidade local de modo que aproximasse povo e arte. De acordo com Francisco Iglésias (2002, p. 13), o "[...] modernismo é o maior movimento que já se verificou no Brasil no sentido de dar balanço do que é a sua realidade, como orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual." Essa substituição ressaltada pelo autor fica evidente, por exemplo, na resistência à linguagem até então empregada na nossa produção literária que passa, a partir daí, a ser considerada artificial e idealizante. Por essa e outras inovações, Antonio Candido (2006a, p. 141) defende que "[...] o Modernismo representa um esforço brusco e feliz de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas".

Sopesando todas essas transformações, tanto ideológicas quanto estéticas, pretendidas pelos modernistas, chamou nossa atenção o romance *Abdias*, de Cyro dos Anjos, publicado em 1945, significativamente o ano de transição entre a primeira e segunda fase modernista. Essa obra traz em si traços evidentes da nova mudança que se inicia nas letras brasileiras, uma vez que se distancia do romance de 30, em que o foco

era o destino do homem e suas relações com o meio. Ademais, há um retorno ao apuro da linguagem, tornando-a formal e, por vezes, hermética devido ao uso de termos não coloquiais. Contudo, vale mencionar que o protagonista se constitui pela inconstância e pela fraqueza de espírito condições que o tornam absolutamente humano e distante do ideário de herói; todavia, não representa o homem brasileiro desse contexto. Assim, considerando essas informações, o objetivo desse trabalho é verificar, em *Abdias*, pontos de aproximação e distanciamento com o Romantismo a partir da análise da personagem principal, sua caracterização e motivação. Nosso objetivo se justifica pelo fato de ser o Modernismo uma retomada de estéticas anteriores, embora surgindo como ruptura (*cf.* CANDIDOa, 2006, p. 126).

Acreditamos ainda que esse movimento de retorno à estética romântica pode ser visto inicialmente, em *Abdias*, a partir do escrutínio da linguagem. Para tanto, destacamos o seguinte fragmento: "Em abril e maio, florinhas amarelas alcatifam alacremente fraldas de colinas e depressões, dando-nos um esplêndido Van Gogh. [...]" (ANJOS, 2008, p. 30). Há, nessa fala, a supervalorização de um estilo rebuscado, com traços elitistas que não reproduzem a linguagem do povo brasileiro e que é veementemente criticada pela reforma modernista. É interessante ressaltarmos que esse descontentamento aparece na sequência da narrativa, em forma de suposição, e é colocado na condição de um possível escárnio, pois tanto desvelo para com a paisagem pode ser considerado como "[...] coisas de solteirona romântica [...]" (ANJOS, 2008, p. 30). Evidentemente, Abdias não assume esse pensamento, ele o coloca como conjectura à reação de João Carlos, um amigo caracterizado por sujeito pragmático, caso este o ouvisse falando nestes termos.

Temos, portanto, um registro destoante se considerarmos o momento literário de produção da obra. Tal deslocamento coloca-a em condição de proximidade com os valores estéticos cultivados pela produção romântica que, segundo Affonso Ávila (2002, p. 32), esteve "[...] revestida formalmente por uma capa retórica quase sempre ingênua e impressionista [...]". Essa adjetivação se materializa em muitos fragmentos de *Abdias*, principalmente quando o narrador se refere aos elementos da natureza, outro aspecto caro aos românticos que pretendiam, através destes, estabelecer uma identidade nacional. Entretanto, é válido destacarmos a ironia presente no suposto pensamento atribuído a João Carlos, descreditando as observações feitas por Abdias e imprimindo ao enredo um tom mais ameno, quase jocoso. Na verdade, a crítica está na

consciência de Abdias e ele a transfere para a responsabilidade da outra personagem, ou seja, é a sua censura que desqualifica a preocupação devotada à paisagem.

Sendo assim, podemos pensar que há nesse momento uma espécie de objetivação no modo como a natureza deve ser vista. A não idealização do espaço é um aspecto modernista, verificável principalmente nas obras da chamada segunda fase (1930 a 1945) onde a ênfase recaia sobre a narrativa regionalista, mais especificamente o que Alfredo Bosi (1994, p. 392) nomeia como romance de tensão crítica, onde o "herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanece." Mesmo rompendo com a romantização pela ironia e autocrítica, a natureza, em *Abdias*, não chega à condição de contra-espaço (*cf.* CASTRO, 2001) como acontece em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, ou em *O quinze*, de Rachel de Queiroz. É nesse entre-lugar que segue a narrativa, corroborando com a fala de Candido (2006a, p. 134), quando diz que uma das características mais acentuadas desse período parece ser "[...] a separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político-social [...]".

A desvalorização da cultura local vem somar a esse alheamento social e é uma constante na obra em debate. Tal aspecto pode ser observado pela presença de trechos em outros idiomas como é o caso do francês: "- *Est-ce que vous ne viendrez pás pour la rentrée*?" (ANJOS, 2008, p. 177); essa passagem nos pareceu muito significativa pelo fato de o narrador-personagem seguir comentando a relevância implícita que a escolha do vocábulo "*rentrée*" tem para ele. Abdias declara que se o recado falasse em "reabertura das aulas" isso o lembraria apenas da obrigação, mas "[...] *rentrée* trazia em seu bojo um mundo poético decerto insuspeitado por Mère Blandine." (ANJOS, 2008, p. 178). Vale ressaltar que não há tradução e o entendimento para a ideia de "recomeço" fica por conta do leitor, bem como sua relação com o andamento do enredo e estado da personagem. Sendo assim, o narrador supõe que o receptor tenha conhecimento de diversas línguas e seja capaz de estabelecer esse diálogo; tal expectativa nos leva a crer em um distanciamento da proposta modernista que pretendia romper com a elitização das obras. Além do francês, o espanhol, o italiano, o inglês e o latim também aparecem com certa frequência na diegese e, em nenhuma dessas ocorrências, há nota explicativa ou tradução. Essas ausências chegam, em algumas ocasiões, a atravancar a leitura confirmando a categoria de linguagem artificializante, carregada de esnobismo cultivada pela superficialidade formal da época romântica (*cf.* ÁVILA, 2002, p. 34) e que tanto incomodou os modernistas.

Além dos estrangeirismos notamos que a preferência cultural das personagens é por produções importadas, condição verificada mais explicitamente quando se trata de música, conforme podemos perceber na seleção feita para uma reunião em casa dos Ataídes: "Ouvimos todo o *Peer Gynt*, a pedido meu, e depois um *quatuor* de Mozart, e dois oratórios de Hændel, da preferência do dr. Azevedo. Fechou-se a audição com Beethoven, cuja ausência já era reclamada pelo dr. Martins de Meneses. [...]" (ANJOS, 2008, p. 43). É pertinente sublinharmos a predileção de Abdias por um compositor romântico, Edvard Grieg, podendo indicar uma predisposição da personagem ao estilo e seus valores. Essa tendência se nos confirma quando ao ouvir, por indicação de Gabriela, umas *Gimnopédias* de Erik Satie, compositor moderno, ele tece um comentário absolutamente romântico e, por conseguinte, poético, expondo sua sensibilidade, sua tendência ao exagero próprio dos enamorados romanescos. Ademais, é interessante atentarmos para o fato de Abdias, embora se declarando mexido com a peça, ter consciência de serem esses resultados uma extensão de sua fragilidade, ou seja, uma consequência do seu enlevo pela jovem moça.

> Mas o certo é que a *Gimnopédia* causou em mim efeitos devastadores, fosse pela melodia, terrivelmente depressiva, fosse pelo estado de espírito em que me achava, propício a projetar, no indeterminado da música, as vagas de melancolia que se sucediam, no meu mar interior, como na solidão de uma praia desabitada (ANJOS, 2008, p. 129).

Todas essas escolhas surgem em detrimento ao nacional e se concretizam com maior ênfase quando a outra opção é o samba, gênero genuinamente brasileiro e que contempla, de forma igualitária, as diversas classes sociais. Tamanha popularidade parece incomodar às personagens, que se declaram terminantemente contrárias ao estilo, por considerá-lo "manifestação primária da criação musical" (ANJOS, 2008, p. 166). Sendo assim, esse elemento local torna-se alvo de crítica mordaz e uma preocupação por ser visto como influência negativa, uma vez que contribui "[...] para que o povo cada vez mais se distanciasse da boa música." (ANJOS, 2008, p. 166). São essas opiniões que reiteram a ideia de que as manifestações culturais locais são rechaçadas na obra em debate. Vale ainda acrescer outro ponto de detração e descontentamento com relação ao nacional, este tem a ver com os produtos disponibilizados pelo comércio brasileiro. Tal reclame é feito por Rômulo, um pretendente de Gabriela e é ela quem nos conta o ocorrido através de uma carta na qual se diz indignada diante de postura tão esnobe, pois, na ocasião, o rapaz criticava a falta de alternativas com relação aos artigos

oferecidos pelas lojas cariocas: "[...] Irritou-a a afetação e a jactância com que um jovem milionário se queixava, uma tarde, no jóquei, de que *o Rio era uma aldeia*: procurara um presente para dar à mãe [...] e *nada encontrara que prestasse*. [...]" (ANJOS, 2008, p. 188, grifos nossos).

Nesse ponto chegamos a um impasse, pois tanto o Romantismo como o Modernismo, cada um a seu modo, buscam a valorização do nacional, enquanto *Abdias* se coloca em posição de resistência, distanciando-se das duas vertentes. Vale ressaltar, que o projeto romântico tinha como cerne construir uma identidade nacional a partir da valorização da natureza e do nosso passado histórico, mimetizando-o na figura do indígena, que passou a ser o herói das narrativas. Essa abordagem revisada confere ao movimento a responsabilidade de buscar "[...] um sentimento novo, embebido de inspirações locais [...]" (CANDIDO, 2006b, p. 341). Embora havendo falhas nessa ideação, como é o caso da assimilação de valores eurocêntricos verificáveis tanto em Peri como em Iracema, personagens alencarianos dos romances *O guarani* e *Iracema*, temos como sustentação dessas narrativas elementos nativos, inclusive sendo apresentados pelo prisma da idealização.

Quanto ao Modernismo, este traz como uma de suas preocupações a nacionalização da arte brasileira e o faz, inicialmente, a partir da inserção do folclore e da cultura popular nas produções artísticas de modo a alcançar "[...] o povo através de sua própria produção cultural. [...]" (JOHNSON, 1982, p. 56-57). Para exemplificar essa apropriação podemos citar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, especialmente a passagem onde fala sobre o Curupira, personagem originário da tradição indígena que passou a integrar o folclore nacional. Com isso, verificamos o que diz Ávila (2002, p. 15) sobre a singularidade do movimento, pois, de acordo com o autor, a "[...] ideia de uma cultura autóctone, nativa [...]" não tem precedentes. Ainda sobre essa revalorização do local, Candido afirma que, nesse processo de atribuir "estado de literatura" aos elementos da nossa cultura popular houve um redimensionamento de valores e as "[...] nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. [...]" (CANDIDO, 2006a, p. 127). Assim, nas duas correntes, o nacional tem lugar de destaque, mas em *Abdias* ele é negligenciado e suplantado pelo estrangeiro.

Além dos aspectos pontuados, interessa-nos sobremaneira a construção da personagem Abdias. De início podemos destacar as várias posturas adotadas por ele em relação a Gabriela, ora idealizando-a ora sensualizando-a. Esse comportamento dúbio é explicitado pelo modo como oscila a percepção que tem de Gabriela e do sentimento

que nutre por ela, indo do idílio ao desejo carnal: "[...] quero Gabriela, como quereria uma flor, uma borboleta, um pássaro. Não são todos alegria do homem? Todos são belos e filhos da natureza." (ANJOS, 2008, p. 80). Aqui, a jovem é adorada de modo terno e poético, e o afeto por ela despertado é puro e tem como parâmetros de comparação elementos da natureza, um artifício usado pelo Romantismo. Abdias passa desse querer ingênuo para a sensualização de Gabriela e se declara surpreso com as mudanças físicas reveladas pela ausência do uniforme escolar que era, segundo ele, "desenhado para esconder as curvas do corpo". Assim, livre das roupas do colégio,

> [...] surgiu aos meus olhos com graça de mulher em plenitude plástica. [...] operara-se, durante os dez meses, um secreto acúmulo de encantos, que naquela noite desabrochavam, entre rendas vaporosas, caminhando Gabriela pelo salão com o donaire de uma corveta que sai do estaleiro e ganha o mar azul, na primeira e definitiva experiência (ANJOS, 2008, p. 138).

A forma como Gabriela é vista e descrita por Abdias sugere um observador apaixonado e essa suspeita é reiterada e negada várias vezes no texto, conforme podemos perceber nos dois fragmentos que seguem: "Ora esta! Tive emoções de tímido namorado ao entrar hoje em casa de Gabriela. [...]" (ANJOS, 2008, p. 39); e "[...] olho Gabriela como a uma criança, e não mulher feita [...] podia ser minha filha e cuja vista apenas me alegra o coração." (ANJOS, 2008, p. 55). É nessa incerteza que se mantém Abdias, em um momento devota amor casto e romântico, depois nega-o para, em seguida, declarar que deseja Gabriela: "[...] Era grande meu desejo de dançar com Gabriela, poder enlaçá-la nos braços, murmurar-lhe ao ouvido tudo que até ali não fora dito. [...]" (ANJOS, 2008, p. 136).

A instabilidade de Abdias e sua insegurança em reconhecer e aceitar os sentimentos que nutre pela jovem o distancia do protagonista romântico. Essa lacuna pode ser visualizada se o compararmos com Simão Botelho, de *Amor de perdição*, Camilo Castelo Branco, que na eminência de ser condenado à forca caso não negasse o seu amor por Teresa de Albuquerque, motivo pelo qual assassinara Baltasar Coutinho, faz a seguinte declaração: "– Digo que meu coração é indiferente ao destino da minha cabeça." (BRANCO, 1999, p. 97). A certeza inabalável de Simão contrasta com as dúvidas de Abdias que ao professar o fim do seu amor por Gabriela assume-o, admitindo, inclusive, o teor luxurioso nele presente: "Antigamente, os encantos de Gabriela me perturbavam, e atrás deles eu sentia o demônio a me excitar a

concupiscência. Triste tempo, em que eu me debatia, presa da carne... Superei essa fase da vida [...]" (ANJOS, 2008, p. 185).

Outro padrão romântico adotado e distorcido por Abdias é a questão da evasão. Durante a narrativa, sua esposa, Carlota, descobre que está grávida e isso piora seu problema de saúde. Tal situação é vista por Abdias como uma solução, pois morrendo Carlota ele estaria livre para amar Gabriela; entretanto esse pensamento é, simultaneamente, desejado e repelido indicando, mais uma vez, sua volubilidade: "[...] Gabriela gosta de mim – Carlota vai morrer e caso-me com Gabriela – É uma baixeza fazer cálculos com a morte de Carlota – [...] Mas Gabriela é meu destino [...]" (ANJOS, 2008, p. 100). É interessante destacar o fato de essa ideia ser apresentada entre aspas e com marcadores de discurso direto, como se a personagem estivesse dialogando consigo mesma frente ao dilema: morte de Carlota e amor a Gabriela. Aqui, diante desse impasse, a morte, evidentemente não a de Abdias surge, como alternativa aos entraves impostos ao seu amor e para tentar se eximir de uma provável culpabilidade ele atribui à responsabilidade ao destino.

A inadequação ao presente é uma das principais angústias do romântico e na tentativa de amenizar esse sofrimento busca formas de escape, seja na fé, na natureza ou na morte, sendo esta última a mais radical entre "[...] os tipos de negatividade cultivados pelos românticos [...]" (CANDIDO, 2010, p. 64). É por sentir-se deslocado, "um estranho entre os homens" (*cf*. AUERBACH, 2015, p. 347) que a evasão torna-se tão regular no Romantismo, pois representa "[...] o desejo do romântico de fugir da realidade para um mundo idealizado, [...] à imagem de suas emoções e desejos [...]" (COUTINHO, 2004, p. 9). Vale destacar que, a exemplo de Simão, que ao ser privado do contato com Tereza "[...] Teve tentações de se matar, na impotência de socorrê-la. [...]" (BRANCO, 1999, p. 35), o herói romântico, quando impedido de realizar seus anseios, cogita fugir dessa encruzilhada por meio de sua própria morte e não pela morte de outrem, como faz Abdias. Sendo assim, é possível dizer que, embora o artifício conjecturado seja uma saída romântica, o modo como ele é aventado por Abdias é antagônico e o denuncia como um sujeito egoísta, impossibilitando-o de ser herói e convertendo-o em homem comum, livre de idealizações.

Feitas estas constatações, consideramos que *Abdias* pode ser visto como um romance pendular que oscila entre Romantismo e Modernismo, ora validando ora negando as "normas" dos referidos movimentos. Na verdade, é possível pensá-lo por partes, ou seja, temos um enredo predominantemente romântico, por trazer um amor

proibido e até certo ponto sublime, contado em linguagem refinada, mas um protagonista contraditório em sua postura, sendo humanizado por seus defeitos. Desse modo, acreditamos que a essência de *Abdias* se aproxima em muito do Romantismo, enquanto sua ação é mais condizente com o Modernismo, principalmente se pensarmos todas as incompatibilidades como forma de crítica a literatura por este considerada passadista.

**REFERÊNCIAS**


ALENCAR, José de. *O guarani*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANCO, Camilo Castelo. Amor de perdição. 5ª ed. São Paulo, FTD, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a.

_____. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos 1750-1880. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.

_____. *O albatroz e o chinês*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CASTRO, Dacio Antônio de. *Roteiro de Leitura: Vidas secas* de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil:* era romântica. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma:* do modernismo na literatura ao cinema novo. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 80ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

# O EFEITO DE REAL NAS NARRATIVAS DO CORDEL SOBRE O CALDEIRÃO DO BEATO JOSÉ LOURENÇO

Ana Cláudia Veras Santos
Martine Suzanne Kunz (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**RESUMO:** A literatura de cordel dos anos de 1970 em diante sobre o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto nos traz reflexões acerca da comunidade liderada pelo beato José Lourenço na década de 1930 que o enaltecem e acusam segmentos governamentais de abandonar o povo à própria sorte em épocas de calamidade, como foi a seca de 1932, por exemplo, além de destruir a Irmandade da Santa Cruz do Deserto. A ideia desenvolvida nessas narrativas coincide com pensamentos como os de Landim (2005), ao tratar do enfoque sociopolítico da seca na perspectiva do narrador, bem como com as representações sobre o Caldeirão de Holanda e Cariry (2007), e ainda com as memórias dos remanescentes ao fenômeno presentes em trabalho realizado por Lopes (2011). O resultado desse cruzamento literário nos faz sugerir que a simbiose de vozes presentes nesses textos é o que Barthes (1972) e Compagnon (1999) entendem como *efeito de real*.
**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura de cordel. Caldeirão. *Efeito de real*.

Nossa proposta de trabalho procurou não exercer juízos de valor ou buscar verdades, e sim tecer conjecturações sobre as narrativas, estabelecendo, desde que possível, relações de "verossimilhança" e de "efeito de real", conforme apontado por Barthes (1972) e Compagnon (1999). Isso devido ao nosso interesse em apreciar a forma pela qual o poeta cordelista (re)criou sua história a respeito do Caldeirão e da seca, de modo a compará-la à luz dos aspectos considerados por ele determinantes, como por exemplo: a religião, a política, a sociedade, a História, a cultura, o misticismo ou outros textos.

Sobretudo, as análises basearam-se através da forma pela qual o fato, no caso a história do Caldeirão do beato José Lourenço, foi apropriado posteriormente pela literatura de cordel. Diante disso, percebemos que o fato não é o mesmo de 1936, mas sim o que resultou do seu desenvolvimento e transformação ao chegar aos anos 1970, 1980, 1990, depois, inclusive, de vivenciar três décadas de silêncio. O que certamente fez muita diferença nessa retomada.

Partindo dessa reflexão, pensamos que o poeta aqui visitado, além de artesão da palavra, pode ser considerado um cronista por excelência, porque conta

histórias de seu tempo ou mesmo de acontecimentos passados, que ele não conheceu, no entanto "ouviu falar". Ele atualiza esses fatos, algumas vezes tirando do esquecimento situações que podem ter sido enterradas pelo tempo ou pelas mãos do poder estabelecido.

A maneira como o poeta vai tecer sua narrativa se dá através de uma fórmula particular, cada abordagem requer um olhar diferenciado, pois seus autores são diferentes entre si, o que nos permite dizer que o desafio em contemplar um *corpus* diversificado do ponto de vista da autoria, por exemplo, faz com que mesmo havendo confluências nessas narrativas, a memória em cada uma delas é construída de maneira distinta e impulsionada por fatores também peculiares, de modo a termos em cada cordel uma nova história sobre o Caldeirão, elaborada por teias que se encontram em algum ponto do tempo ou do espaço. Vejamos *A história do beato José Lourenço e o boi Mansinho*, cujo destaque é dado à seca:

> **A mentalidade era outra**
> **sem juventude avançada**
> **quando a seca aparecia**
> não queria saber de nada
> **o povo morria as tontas**
> **de fome, peste e cansada**.
>
> [...]
> Agora, **quando se estuda**
> **essa história sem atenção**
> chama-se o beato de fanático
> **perverso, ruim, ladrão**
> **mas o beato foi bom**
> **caridoso**, **justo** e **cristão**.
> (BATISTA, 1990, p. 12-13, grifo nosso).

O poeta, conforme se depreende de seus versos, é um partidário de José Lourenço. Ele lança a crítica da falta de assistência ao povo do sertão e alude que se morria de fome na época da seca. Evidencia o cume do problema e, além disto, fala do desamparo da juventude, da falta de escolas, da ausência do "seu doutor".

A ação de narrar pela memória ou pela emoção pode ser o reflexo de uma consciência que ora busca por suas raízes históricas, outra necessita comunicá-las aos demais. Batista afirma que sua perspectiva sobre o Caldeirão, lhe foi transmitida por sua mãe, que teria conhecido o beato e a comunidade de perto[19]. Acerca das motivações das

[19]Em entrevista realizada com Abraão Batista por mim durante a Bienal do livro de Fortaleza em 2012.

representações, não cabe generalizá-las, pois cada poeta tem seu motivo específico para compor sua narrativa, que pode ir do ato de contar uma história simplesmente, a fazer justiça através das rimas ou até mesmo "devolver para o povo sua história", segundo palavras de Tarso (1992), cordelista também presente em nosso *corpus*.

As informações sobre os conflitos travados no Caldeirão chegaram ao nosso presente, de certa maneira, como notícias velhas de um tempo em que reinava no sertão a desordem, a seca, a fome, o fanatismo religioso e a insubordinação de povos, que se apresentavam como ameaça à civilização e ainda como contraventores partidários de um ideal oposto ao regime político brasileiro, visto que chegaram a ser considerados comunistas.

A narrativa, por outro lado, sobreviveu a esse colapso de informações cotidianas, de acordo com Benjamin: "Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver" (1994, p. 204). É dela, pois, que nosso poeta bebe, é uma fonte que mesmo em terreno árido não seca. Embora perene, por vezes parece também oásis inatingível para a boca abrasada sem "voz" nem "verso". Nesses momentos o silêncio a alivia e juntos eles vão se misturando, numa metamorfose gerada pelo tempo, resultando em um novo estado de coisas.

Caldeirão é o lugar onde a comunidade liderada pelo beato José Lourenço viveu entre os anos de 1926 e 1936, situado nas proximidades do município do Crato. Na época que Lourenço foi para lá, sob as recomendações do Padre Cícero, dono da propriedade, o sítio era um lugar inóspito. De acordo com observações em estudos do tema, os romeiros que chegavam ao Juazeiro do Norte iam em grande maioria fixar moradia junto ao beato e lá passaram a desenvolver benfeitorias e a compartilhar de um regime de trabalho, cujos resultados eram divididos igualmente.

Nesse ritmo a comunidade cresceu e chegou aos anos 1930 demonstrando desenvolvimento e organização quanto aos ritos religiosos e à sua estrutura, de tal maneira que na época da seca de 1932, o Caldeirão alimentou diariamente centenas de retirantes que ali recorriam para não morrer de sede ou fome, segundo os versos a seguir do cordel *O beato Zé Lourenço e o boi Mansinho ou: a chacina do Caldeirão*:

> Como em Juazeiro não cabia
> **o povo que ali chegava**
> **fugindo da seca grande**
> **que o Nordeste assolava**

Padre Cícero então mandou
e o beato concordou
e pro Caldeirão se mudava

**O lugar era ingrato**
**pois água ali não havia**
era um socavão de serra
dos piores que existia
**seu povo então trabalhou**
**com muita fé e amor**
fez ali sua moradia

**Em novecentos e trinta**
**o povo em mutirão**
**fez um açude e barragem**
para aguar a plantação
**mais de mil ali morava**
**e todo mundo se ajudava**
**era tudo como irmão**
(RODRIGUES, 1981, p. 4 – 5, grifo nosso).

Rodrigues faz um percurso como os poetas partidários da proposta do Caldeirão fizeram, relatando as benfeitorias desenvolvidas na comunidade e o ideal de igualdade na divisão dos frutos do trabalho, o que sem dúvida é apresentado pelas representações aqui analisadas, como o grande mérito de José Lourenço.

Tinha engenho de rapadura
plantio de algodão
nas baixas plantava arroz
na serra milho e feijão
guardava o que se colhia
num armazém **repartia**
**prá todos uma ração**

**Em trinta e dois quando a seca**
**devastou todo o sertão**
**lá ninguém morreu de fome**
ou se passou precisão
**repartiam o que sobrava**
**com todos que ali chegavam**
cresceu a população

**Para o pobre retirante**
**que da sequidão fugia**
procurando água no Crato
**curral do Governo havia**[20]

[20]"Curral do Governo" é como os camponeses se referiam aos campos de concentração reservados aos chamados flagelados da seca. Sobre o assunto ver RIOS, Kênia Sousa. *Campos de concentração no Ceará: isolamento e poder na seca de 1932*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.

**era um chiqueiro prá gente**
**morrer ou ficar demente**
só maldade acontecia

**Os poucos que escapavam**
**fugiam pro Caldeirão**
sabendo que lá na serra
recebiam proteção
**em troca do seu trabalho**
**receberiam agasalho**
**comida, água e oração**.

[...]

Depois de repartir tudo
e guardar pra precisão
o que sobrava vendiam
nas feiras da região
tinha tudo pra dar certo
o povo pobre é esperto
e sabe ter decisão
(RODRIGUES, 1981, p. 5 – 6, grifo nosso).

Todavia, com a morte do Padre Cícero em 1934, os Salesianos, herdeiros das terras, passaram a reclamar a posse e exigir a saída dos caldeirenses.

A partir disso, em 1936 se deu a expulsão dos trabalhadores do Caldeirão e depois um conflito com mortes de oficiais e camponeses, que culminaria em 1937 no massacre de centenas de pessoas e em uma "perseguição" que durou anos, passando então o assunto a ser proibido, inclusive na literatura de cordel.

Conforme Lopes (2011), o Caldeirão era lugar de trabalho e oração, alternativa à miséria e à exploração que muitos camponeses viviam no sertão, bem como quando sob a lida com os proprietários de terras.

> E assim a vida da gente era essa. Trabalhando. Então, tinha muita fartura. Muito legume. Nada faltava. Tudo que tinha era nosso. Nós vivia em comum. Tudo se comia em comum. [...] Agora, a gente era um povo mais ou menos. Um povo simples. Um povo que não tinha luxo. Não tinha escândalo. Um povo decente. Se havia qualquer coisa o beato chamava atenção, dava um bom conselho. E, ali aquilo tudo passava (...) (D. MARINA *apud* LOPES, 2011, p. 68).

A literatura de cordel se insere nesse plano formado por ambiguidades, conservadorismo e opressão, tendo sido em certas ocasiões alvo de censura, perseguição e depredação de seu produto material, que é a própria obra literária e artística ou até mesmo do poeta, seu autor intelectual.

Intuímos estar aí também os motivos da escassez de folhetos acerca de determinados assuntos em períodos recortados da história, onde inserimos o fenômeno deste trabalho. Outros fatores contribuem para essa carência de títulos que tratam do Caldeirão. Afora os já mencionados, apontamos a fragilidade do material em que são confeccionados os folhetos e a forma como as editoras, tipografias, folhetarias ou mesmo os proprietários guardavam suas coleções, sem muito zelo, na maioria dos casos. Enfim, são explicações que pesquisadores, como Kunz (2011) e Carvalho (2006), alcançaram ao longo de anos de observações em campo. "Além do mais a repressão violenta dirigida contra Canudos e mais tarde contra o Caldeirão não deve ter encorajado o desabrochar da liberdade de expressão dos porta–vozes do povo." (KUNZ, 1994, p. 29).

Passados quase meio século do fenômeno, atentemos para mais uma versão feita pelo poeta popular para o cordel *Pequena história do Caldeirão: à guisa do romance popular*:

> **Em trinta e dois no sertão**
> **Houve uma grande seca**
> Que expulsou muita gente
> E a coisa ficou muito preta
> **No Caldeirão, não faltou.**
> **Comida não, meu senhor**,
> Mesmo com a coisa estreita.
>
> **Amigo aquela receita**
> **Difícil de ser aplicada**,
> **Pelos "Coronéis" do Sertão**
> **De incompetência provada**
> **Para o trabalho com o povo**,
> **Com aquele estilo novo**,
> **A consciência foi tocada**.
> (ALVES, 1984, p.4, grifo nosso).

Nesse ponto há concordância também com Landim (2005), Holanda e Cariry (2007) e com a memória do Sr. João Silva, remanescente entrevistado por Lopes, conforme acompanhamos respectivamente nos trechos a seguir:

> O que confere à seca a peculiaridade de um fato social e de grande significação pode ser resumido da seguinte maneira: em primeiro lugar, a desarticulação do processo de acumulação em termos regionais e de classe social; em segundo lugar, a desagregação das famílias e aglomerados humanos, sobretudo entre camponeses e trabalhadores sem terra; finalmente, a pressão social e política que as

> classes subalternas e a classe dominante da região exercem sobre o poder público municipal, estadual e federal para que ponha em execução uma política de amparo às populações flageladas pela seca (dela decorrem, o coronelismo e o cangaço muitas vezes. (LANDIM, 2005, p. 12).

> A**ntônio de Alencar Araripe, prefeito do Crato na época, conta que todos os dias chegavam trens repletos de flagelados** [...]. Sem outros recursos, o prefeito mandava colocar essa gente no sítio Buriti, espécie de campo de concentração, que o povo chamava de "Curral do Governo". [...] Antônio Alencar Araripe confessa: "**Eu mandava diariamente abrir grandes covas para enterrar os mortos. Só tinha fome e peste, era um horror**." **Para os flagelados que chegavam ao Caldeirão, na seca de 32, o beato José Lourenço abriu os celeiros de víveres da comunidade**. **Alimentados, os retirantes juntara-se ao trabalho** com a irmandade da Santa Cruz do Deserto. Dois **grandes açudes foram construídos, tornando possível um sistema rústico de irrigação**. (HOLANDA e CARIRY, 2007, p, 72 – 74 – grifo nosso).

> A seca de 32... é que tudo quanto ele (beato) tinha, desde o Caldeirão, que tinha plantado até a Serra do Araripe, tinha 600 tarefas de mandioca, isso aí tudim, foi pra o povo se alimentar. [...] Graças a Deus, nós que tava lá com ele nunca foi preciso vir pra esse Curral do Buriti. É, esse pessoal aqui (Juazeiro), coitado dos pobrezim, tudo iam pro Curral do Buriti morrer empambabo com a suruina da Bahia, com aquela farinha. (LOPES, 2011, p. 80).

Ponto comum entre as narrativas do cordel referentes ao Caldeirão, após romperem com o silêncio de tantos anos, é a menção à referida seca de 1932. Nessas representações o episódio é relembrado como momentos de grandes dificuldades acrescidas pela falta de assistência dos órgãos públicos. No entanto, quando se referem a esse mesmo tempo vivido no Caldeirão, o discurso é de que lá havia amparo tanto para os moradores da comunidade, quanto para aqueles que recorriam diariamente ao beato José Lourenço.

A situação retratada de que José Lourenço promovia melhorias na vida daquela gente, especialmente, no período da seca, o diferenciava dos responsáveis "legítimos", o que finalmente repercutiu negativamente contra o beato.

> **Com a vassalagem abalada**
> **Pelo exemplo do Caldeirão**,
> **Começaram a inventar**
> **Histórias sem proporção**,
> **Diziam que o Beato**
> **Tinha no seu amparato**
> **Regime de escravidão**.
>
> **Espalharam no sertão**

**As calúnias e maldades**,
**A ponto de incentivarem**
**Até as autoridades**,
E passaram a colocar
Pessôas pra observar
A todas as atividades.
(ALVES, 1984, p.5, grifo nosso).

De acordo com o poeta Rodrigues (1981, p. 6), as pessoas que recorriam ao Caldeirão durante a seca de 1932, "em troca do seu trabalho/receberiam agasalho/comida, água e oração", de modo que o que José Lourenço fazia não era propriamente caridade, tampouco "escravidão", visto que o poeta fala que as pessoas trabalhavam e recebiam por isso.

Hoornaert (1988) confirma essas ressalvas, quando menciona a ocasião da seca de 1932, em que o Caldeirão mostrou seu valor entre os "camponeses pobres do Cariri", alimentando-os diariamente: "Essa façanha, não só de caridade, mas de operacionalidade e organização, foi mantida durante 23 meses, por todo o tempo em que a seca assolava o sertão e o vale do Cariri." (HOORNAERT, 1988, p. 100).

Observa-se que as representações em contemplação convergem quando relatam a situação de seca vivida no Caldeirão. As diferenças podem ser apontadas no tocante à escolha dos argumentos, talvez pelas ideologias do poeta ou do contexto a que ele se associa, assim, aspectos religiosos, políticos ou biográficos são expostos de acordo com a percepção de cada poeta. Comparemos uma última narrativa desenvolvida no cordel *O Beato José Lourenço e o Caldeirão*:

**No ano de trinta e dois**
**Com a seca no Nordeste**
**O povo passava fome**
**No grande sertão Agreste**
**Pois o governo safado**
**Era pior que a peste**.

**Mas o Beato Lourenço**
**Homem muito prevenido**
**Abrigou no Caldeirão**
**Quem o fazia pedido**
Fazendo sem interesse
Pois não tinha nem partido
(GOMES, 1992, p, 07, grifo nosso).

Vemos que a seca de 1932 aparece na versão de Gomes, com criticas ao Governo e defesas ao beato José Lourenço que segundo ele, sustentou os famintos

naquela ocasião. Associando isso às reflexões de Lopes (2011), é possível notar mais semelhanças entre essas e os versos de cordel aqui apreciados:

> Durante a seca 1932 no Cariri, houve uma outra forma de ajudar os flagelados. O Caldeirão acolheu e deu alimento a centenas de sertanejos de Pernambuco, Rio Grande do Norte e do próprio Ceará. Muitos dos que foram escapar da fome no Caldeirão acabaram ficando lá mesmo e integraram-se à comunidade. O acolhimento foi uma prática não só nos períodos de seca, mas é claro que nas secas chegavam mais gente. Em 1932, a organização do Caldeirão já estava tão bem estruturada que não houve grandes problemas no socorro dos flagelados (LOPES, 2011, p. 79).

Importa dizer ainda que as narrativas aqui em destaque abordam a temática da seca no Caldeirão através de ângulos diferentes, trazendo à tona o que o seria o "real" ou o "verossímil" na história do Caldeirão e do seu líder, de maneira que a representação se realize circunstancialmente através do embate dessas memórias. De modo que a presença da seca aí se configura como uma personagem fundamental para o desenvolvimento dos argumentos dos poetas. Esse processo seria "o puro encontro de um objeto e sua expressão", algo que Barthes (1972) denominou de *efeito de real.*

**REFERÊNCIAS**


BARTHES, Roland. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*.Petrópolis: Ed. vozes, 1972.

BATISTA, Abraão. *A história do beato José Lourenço e o boi Mansinho*. Juazeiro do Norte: Ed. Esp. 3M, 11/1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; 7. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BINES, Rosana Kohl. Cotejando a dor: narrativas da barbárie. *In*: HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza (org.). *Literatura e comparativismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

CARIRY, Rosemberg. *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*. Fortaleza: Cariri Filmes, 1985. CARVALHO, Gilmar de. *Lyra popular: o cordel de Juazeiro.*Fortaleza:Museu do Ceará, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

GOMES, Paulo B. *O Beato José Lourenço e o Caldeirão*. 1. ed. 2M. Fortaleza: [s.n.], 1992.

HOLANDA, Firmino e CARIRY, Rosemberg. *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto: apontamento para a histór***ia**. Fortaleza: Interarte, 2007.

HOORNAERT, Eduardo. Questões metodológicas acerca da igreja de Caldeirão (heurística e hermenêutica). *In*. 1º Simpósio internacional sobre o Padre Cícero e os romeiros de Juazeiro do Norte, 1., 1988, Juazeiro do Norte. *Anais...* Fortaleza: UFC, 1988. p. 88-109.

KUNZ, Martine: *Cordel: A voz do verso*. 2. Ed. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

_____. Os milagres do milagre na voz do poeta popular. *In*: Caderno cultural nº 10 – *Padre Cícero*. Fortaleza: Edições Fundação Cultural de Fortaleza, janeiro/fevereiro - 1994.

LANDIM, Teoberto. *Seca a estação do inferno – uma análise dos romances que tematizam a seca na perspectiva do narrador*. 2ª Ed. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

LOPES, Régis. *Caldeirão: estudo histórico sobre o beato José Lourenço e suas comunidades*. 2. ed. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Núcleo de Documentação Cultural – NUDOC/UFC, 2011.

RODRIGUES, J. Normando. *O beato Zé Lourenço e o boi Mansinho ou: a chacina do Caldeirão*. Crato: Gráfica ABC, junho de 1981.

# "IT IS THE AUTHOR AND NOTHING MORE": A RECONSTRUÇÃO DA FIGURA DO AUTOR NO FILME O CORVO (2012)

Yasmin Silva Santos de Souza
José Carlos Félix
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

**RESUMO:** A elaboração dessa pesquisa foi baseada nas discussões sobre autoria e nos estudos que dão continuidade a esse debate correlacionando com Indústria Cultural. Por muito tempo a questão autoral não se colocava em contestação, consequentemente a obra não era abordada para análise ou interpretação, logo figura do autor durante séculos manteve-se em lugar de glória onde era o critério principal para analisar sua obra. No entanto, esse projeto busca entender de que forma o autor perdeu o lugar de ser a essência da sua obra para o lugar de ser consumido por ela e como a indústria cultural através da apropriação modelou essa imagem segundo as teorias de Adorno e Horkheimer.
**PALAVRAS-CHAVE:** Edgar Allan Poe. Indústria Cultural. Autoria.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Tendo em vista que se trata de uma pesquisa na área de estudos literários e cinematográficos, o método de trabalho dessa pesquisa se pautará em uma abordagem bibliográfica. Para a realização desta pesquisa foi se necessário à leitura das seguintes obras: Assassinatos da Rua Morgue (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841), O Barril de Amontillado (*The Cask of Amontillado*, 1846), O Mistério de Marie Roget (*The Mystery of Marie Rogêt*, 1842), O Abismo e o Pêndulo (*The Pit and the Pendulum*, 1842), A Máscara da Morte Rubra (*The Masque of the Red Death*, 1842), sendo o foco da análise a questão da autoria e da transformação do autor/escritor em personagem de sua própria obra, e baseada nas obras de Foucault (1979). Por se tratar de apropriação de imagem feita pela Indústria Cultural, especificamente no cinema, esta pesquisa busca compreender de que forma o cinema se apropriou de obras literárias e em seguida do próprio autor Edgar Allan Poe, que as escreveu; logo, no sentido de garantir a complexidade da análise, o foco metodológico do trabalho valer-se-á dos estudos literários com ênfase em particular à elementos formais como narrador, personagem, enredo, tempo e espaço. Considerando que se trata de uma reescrita de uma obra literária canônica, em um segundo plano, será também objetivo dessa pesquisa a análise

dos livros a partir de questões referentes aos estudos cinematográficos e à teoria crítica e sobre a Indústria Cultural.

Para concluir, foram-se utilizados postulados teóricos concernentes ao debate estabelecido pela Teoria Crítica, particularmente aquela produzida pela primeira geração da Escola de Frankfurt, Adorno (2000, 2006) e Horkheimer (2006, 2007), acerca dos mecanismos e estratégias de produção dos objetos culturais em meio ao contexto da Indústria Cultural.

## INDÚSTRIA CULTURAL

O processo da racionalidade, mais conhecido como Iluminismo, o qual procurava esclarecer de alguma forma o modo de pensar e as ações da natureza. A racionalidade tenta se desvencilhar dos medos adquiridos pelo obscuridade da religião e superstições, tentando por meio do pensamento racional explicar as ações morais, culturais e naturais do mundo. Nesse sentido, "[...] a racionalização ocidental, o esclarecimento, começa quando o espírito se separa da natureza para dominá-la." (FREITAS, 2003. p.14), sendo também necessário que se faça com o próprio corpo. Em decorrência disso, foi permitido que homens controlassem seus desejos afim de que pudessem serem capazes de contribuir e se dedicarem ao trabalho, gerando riquezas e construindo uma consciência de si próprio. As noções de construir uma cultura ficava cada vez mais clara, tendo um papel de "apaziguar e organizar a anarquia do mundo real dos conflitos e disputas sociais." (CEVASCO, 2003, p.15)

Após o processo de domínio próprio da natureza do homem, surgiu o sistema capitalista onde "No trabalho capitalista, o que vale é, mais propriamente, a força de trabalho genérico." (FREITAS, 2003, p. 16), no qual o ser humano se limita deixando suas condições pessoais de lado para que outros, nas mesmas situações, possam exercer os mesmos mecanismos. Inovadoras transformações sociais, econômicas e culturais estavam acontecendo com a chegada do modernismo depois do século XIX e foram modificando a forma de ver o mundo.

Durante o século XX, especificamente na década de 1920, isto é, após a Primeira Guerra Mundial, a Alemanha não tinha muita expectativa política após sua derrota e como era comanda pelo comunismo, logo foi denunciado que a culpa pelo atraso e humilhação do país era explicada pela escolha política, onde avanços industriais

eram afastados. Contudo, só na década de 1930, quando a Alemanha já quase falida em decorrência da crise econômica e o estabelecimento do nazismo no país, Horkheimer – e logo após Adorno- saem do país para trabalharem em sua pesquisa nos Estados Unidos.

Por meio de uma base Marxista, Adorno e Horkheimer, irão afirma na "Dialética do Esclarecimento", que a chegada do capitalismo trouxe o desenvolvimento na civilização um "desencantamento do mundo" uma vez que o homem estava perdendo o domínio da sua natureza, na qual como anteriormente foi dito, adquiriu-se com muito esforço, estava sendo alienado e com sensação de poder. Adorno e Horkheimer acreditavam que a arte erudita – a qual tinha lugar de contemplação e apreciação, e era privilegiada como criação individual - estava se perdendo e tornando-se mercadoria, onde o processo artístico não mais é a admiração, mas a distribuição.

Com base nisso, criou-se o conceito de indústria cultural, o qual é preenchido por uma cultura de massas que, por sua vez, produz consumidores que se sentem confortáveis ao serem representamos pelos produtos, mais especificamente é evidente na música, canais televisivos e cinema, onde "[...] Adorno considerava o cinema como o expoente máximo da degradação cultural." (LOUREIRO, 2009, p.55) havendo uma padronização dos produtos e objetivando a distribuição, sendo o elemento principal para esse tipo de arte, que logo ficou conhecida como arte e/ou cultura pop (popular), dando um falso sentimento de prazer por dar aos consumidores uma representação do mundo.

A necessidade da continuidade do mundo distribuída pelo cinema torna-se essencial pela indústria cultural, onde o espectador pede essa a reprodução similar do mundo. Os utensílios sonoros, visuais, fotográficos não permitem um prolongamento dos pensamentos e fantasias já uma vez existentes dos espectadores sobre a obra, deixando a indústria cultural no controle e possibilitando um consumismo cultural. Contudo, o conceito de indústria cultural não pode ser pensado isoladamente, pois é necessário que haja um público, uma audiência para que se construa de modo estruturado.

Nesse sentindo, a literatura não estava excluída dessa modificação, saindo da erudição para uma literatura de massa, sendo transformada em mercadoria sendo exigida pela sociedade, gerando lucros para as empresas editoriais. Em decorrência disso, a cultura de massas nos fornece uma padronização do produto tirando a essência da literatura a qual é uma livre apreciação artística e criatividade. Contudo, o objetivo dessa pesquisa é analisar a figura autoral, como a indústria cultura não só atingiu a

literatura como também alcançou o autor. Com isso, surgiram as adaptações das obras de arte – especificamente a literária - consideradas eruditas, as quais foram e são distribuídas principalmente pelo cinema que emergiu com cultura pop. No entanto, até então somente o *plot* era recriado na cinematografia, pois o autor ficava em um lugar intocável ocupando a única função de elemento chave para interpretação do texto. Como movimentos artísticos, a morte do autor foi prenunciada pelos teóricos do pós-estruturalismo, colocando em debate a importância da figura 'autor' para análise de sua obra. Contudo alguns teóricos já o haviam excluído onde essa chave interpretativa não mais importava, mas sim o texto e sua estrutura eram a essência, tirando totalmente uma relação com o mundo exterior a eles, no entanto, a figura do autor voltou na década de 60, mas problematizado.

Por outro lado, com o aparecimento do capitalismo tardio em frente a ideias criativas, a técnica começou a ser construída para da forma a que hoje chamamos de Indústria Cultural, a qual se apropria tanto do texto quanto do autor, modelando conforme as suas regras a imagem a ser passada para a população de massas, e a imagem autoral não foi exceção.

## A MORTE DO AUTOR

Para que uma obra literária seja criada, é necessário um autor que a escreva. Contudo, o objetivo ao discutir sobre a morte do autor é outro. Ao declarar a morte do autor, é fazer uma crítica quando o lugar que lhe foi atribuído por muito tempo como algo que dava vida e sentido ao texto. A imagem do autor foi valorizada como parte principal de uma obra, utilizado como norteador do texto, sendo adorado pelo leitor o qual era obrigado a mergulhar em sua vida pessoal e desvendar as intenções do mesmo.

A teoria literária do século XIX fundou suas bases interpretativas na concepção de que a compreensão de uma obra só era obtida após o leitor adentrar na figura autoral, compreender suas ideias, movimentos, costumes e desejos. Portanto, a abordagem biográfica surgiu como um metódo científico interpretativa, pois a coleta exaustiva de dados sobre o autor era primordial. "A explicação da obra [era] sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar sua confidência." (BARTHES, 2004, p. 58)

Entretanto, no final do século XIX e início do século XX, o apagamento do autor como figura central no processo interpretativa deu início. Anteriormente o autor tinha uma posição de demiurgo, de proprietário e autoridade, agora passa a ser mais um personagem resultante de suas obras. Agora a obra não precisa ser limitada como mercadoria do autor, presa a sua vida, mas como algo livre e que pode ser explicada por si mesma.

A tarefa do autor de desvendar os mistérios da obra começou a ser problematizada e discutida na obra de Michel Foucault "O que é um autor?". Segundo Foucault, "[...] é enquanto texto de um autor particular que um texto tem valor instaurador e é por isso, porque se trata do texto de um autor, que é preciso regressar de novo a ele" - Logo é entende-se que não mais o autor era a chave interpretativa principal, mas sim um elemento constitutivo da própria matéria literária. A função do autor vai muito, além disso, como Foucault afirma:

> A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (Foucault, 1992, p.56-57).

Com isso podemos observar historicamente que o autor pode ser tanto engrandecido como uma divindade, quanto pode desaparecer, sendo declarada sua morte- Contudo Foucault rebate essa afirmação lembrando-se e como seria obras sem autores, não ocupando um lugar e deixando-o vazio, discursos sendo recebidos e enviados sem uma imagem autoral, sendo analogicamente comparadas as tecnologias atuais, as quais podem ser vistas textos no anonimato.

## EDGAR ALLAN POE: AUTOR E/OU PERSONAGEM?

A obra do famoso escritor norte-americano Edgar Allan Poe consiste em contos e poemas além de romances e vários ensaios. Contudo, a maior dificuldade encontra pelos estudiosos não foram os textos, mas a biografia do autor. Diferente de qualquer outro autor, Poe acabou sendo escritor e inventor, criando e escrevendo o

conto analítico além de ter sido divido por diversos movimentos literários. Quando o nome Poe é mencionado, a primeira palavra em mente é terror, que não se limita a obra dele, mas a própria vida, que, obscura e misteriosa tem chamado a atenção de todos, inclusive da indústria cultural.

O filme "o Corvo" (2012) é o resultado do produto da indústria cultural, a qual não só utilizou os contos do autor para fazer narrativa fílmica de suspense, como também se apropriou da figura autoral. Mergulhado em suas próprias histórias, o autor se vê no lugar de personagem, saindo do lugar de pai, aquele que concebe a obra.

Não é somente nos livros que a titulação chama a atenção, mas na própria obra cinematográfica. "O Corvo" é o mais lido e analisado poema de Poe, o qual, consequentemente,

> "[...] tem-se uma tendência quase natural a colocar no que precede o filme e no que lhe sucede instâncias às quais se atribui mais ou menos explicitamente uma natureza humana; essas instâncias remetem de uma maneira mais ou menos confessa, ao autor e ao espectador (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 43).

Ou seja, somente pelo ato da leitura do título, podemos fazer conexão com a obra literária, conscientemente ou não, nos deixando no lugar de autor e leitor, autor e espectador, além de poder ser uma tentativa de levar o próprio enredo, um ato verbal, para o filme, um ato imagético. Logo, a indústria cultural busca, de certo modo, determinar tanto a fonte a ser enunciado quanto o público.

Outro fato bastante interessante é o caso do narrador. Como se deu essa adaptação de transformação do autor para personagem, se em algum momento, ligamos a figura do autor com o narrador? Hoje, sistematicamente, o narrador poder ser divido em três formas:

1. Pode ser um comentador externo, podendo aparecer a voz dele ou não (no caso dos filmes).

2. Narrador que não interfere diretamente na história, contudo sai do lugar de observado e passa a ter voz de personagem secundário ou distante.

3. E, por último, o narrador que pode interferir na história por meio de um ou vários personagens, tornando-o mais "ativo".

Por a maioria dos contos serem escritos em primeira pessoa, tende-se a ligar o autor à última forma de narrador. Diferentemente de seus contos, na obra cinematográfica o narrador não tem voz, não tem autor, pois ele foi convertido em

personagem, uma espécie de detetive, em algo que não é onisciente nem onipresente. No entanto, Poe é alvo de um *serial killer*, tornando-se detetive de suas próprias histórias, onde vivência o lugar de personagem, logo "Desejou-se suprimir o absurdo de um narrador onisciente e onipresente e substituiu-se essa convenção por outra" (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO; GOMES, 2007, p.109), sendo a biografia do autor contada através de seus feitos, isto é, suas ações, mas não pela própria pessoa.

Por outro lado, no romance o personagem é retratado por meio das palavras, norteando o leitor indicando as características, contudo, no filme o personagem fica condicionado a ser observado visualmente, os quais são representados por pessoas. Nesse sentido, aquele cujo tem o mínimo de conhecimento sobre a vida de Poe, consegue identificar que no filme *O Corvo*, o personagem representando o autor encena seus últimos dias, que diferente da história "original" passa a interpretar seus contos ao invés de vagar pela sua cidade natal.

Outro ponto importante é o cenário. O cenário, escuro com neblinas também retirado das histórias do autor, representa consideravelmente quão sombrio e desnorteado a vida dele era. Envolvido com bebidas e decepções, na biografia do autor é bastante presente a consequência dos acontecimentos passados, repletos de dor e morte dos entes de Poe. Em suma, o autor torna-se uma personagem de toda sua ficção através da indústria cultural, o qual fica memorizado pelo complexo ato das palavras e das imagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos observar que na elaboração dessa pesquisa foram utilizadas as obras de Edgar Allan Poe (Assassinatos da Rua Morgue /The Murders in the Rue Morgue, 1841, O Barril de Amontillado/The Cask of Amontillado, 1846, O Mistério de Marie Roget/The Mystery of Marie Rogêt, 1842, O Abismo e o Pêndulo/The Pit and the Pendulum, 1842, A Máscara da Morte Rubra /The Masque of the Red Death, 1842) a fim de fazer o mapeamento da produção literária do autor em questão e, além disso, fora feita a análise fílmica do *O Corvo* (2012).

Juntamente, para contextualização, textos de teóricos na área de Indústria cultural tais como Adorno e Horkheimer ("A Dialética do Esclarecimento",1985), Marcos Nobre ("Teoria Crítica", 2004) e Rodrigo Duarte ("Indústria Cultural Hoje",

2008) serviram como base para a discussão sobre a "adaptação" da imagem autoral de Edgar Allan Poe, em como a indústria cultural o transformou em personagem.

Nesse sentido, foi pertinente analisar como a cultura das massas transformou o autor em personagem, pois, anteriormente, o autor em seu intocável de escrita da obra, só tinha a participação de 'pai' para seus textos, onde tão somente concebia-os e em consequência servindo para análise dos mesmos. Contudo, com o capitalismo tardio e a chegada das adaptações para o cinema, o autor Edgar Allan Poe foi convertido em personagem das suas obras, deixando de lado o ato de escrever para praticar o que escreveu.

Assim sendo, para concluir, a indústria cultural se utiliza do autor Edgar Allan Poe e o transforma em personagem no filme "O Corvo". O nome do autor é apagado e seu lugar de escritor tirado para assim como o enredo ser transformado em produto de distribuição pela indústria cultural transmitindo para a cultura de massas.

**REFERÊNCIAS**

DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. *Adorno/Horkheimer e a dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Ed., 2004.

NOBRE, Marcos. *A teoria crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural***.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

POE, E. A. *The Collected Tales and Poem of Edgar Allan Poe*. New York: Random House, 1992.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de Almeida. ; GOMES, P. *Personagem da Ficção.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

DRUMMOND, Livia Laene Oliveira dos Santos. O que pode ser um autor?: *Impasses da Autoria: Erotismo, Morte e Assinatura em Georges Bataille*. Salvador, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica***.** Campinas, SP: Papirus, 4ª Ed., 2006.

# O CRONOTOPO EM "O ASNO DE OURO" DE LÚCIO APULEIO

Liliane Lenz dos Santos
Aroldo José Abreu Pinto (Orientador)
Universidade do Estado do Mato Grosso (UNEMAT)

**RESUMO:** O Asno de Ouro é uma história intrigante e interessante que Apuleio utilizou para criticar de forma indireta a sociedade em que vivia. Conta a história de um homem muito curioso, Lúcio, encantado com a magia, que entrou em contato com essa, procurando se transformar em uma ave e acabou por ser transformar em um burro. Porém essa condição o permitiu conhecer um pouco mais sobre a vida das pessoas e avaliar cada tipo de ser humano, aperfeiçoando assim a sua própria maneira de ver o mundo, o deixando mais sensível e mais sábio. Neste artigo será discutido o cronotopo de tal obra, que mostra o tempo e o espaço de maneira indissociável, fazendo com que o leitor visualize e conheça de maneira quase palpável a época e os locais em que a história aconteceu. Será embasado na teoria de cronotopo de BAKHTIN, AMORIN e CAMPOS, como também na principal obra de APULEIO, objeto de análise, o livro *O Asno de Ouro*, discutido a partir de um caminho de idas e vindas da personagem principal. Através da análise foi possível verificar como o cronotopo, a noção de tempo e espaço, situa a obra não só no seu tempo, mas também na atualidade, pois discutir os mesmos fenômenos dos sentimentos e atitudes humanas.
**PALVRAS-CHAVE:** Cronotopo. Metamorfose. Sabedoria.

> *Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado de cultura. A apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito, e nesse sentido "quanto mais nós compreendermos o passado, melhor nós entenderemos o presente"* (CAMPOS, 2010, p. 154).

A obra analisada no presente artigo é "O Asno de Ouro", de Lúcio Apuleio. Nesta obra há uma mistura de características de estilo grego, latino e africano do século II d. C. Mostra uma mescla de vários mundos, como Grécia, Oriente e Literatura Latina. Através de tal obra o autor, Lúcio, faz críticas à sociedade em que vive, procurando mostrar a sua realidade, conta assim a história de Lúcio, que se transforma em burro e por obra de suas próprias mãos, como também do acaso, permanece nessa condição por um período de tempo.

O tempo nessa obra não se mostra real, não se sabe exatamente o número de meses em que a história aconteceu e é isso que demonstra ser esse romance, um romance de aventura e costumes, seguindo a linha de pensamento de Bakthin, quando diz:

> Nesses romances, encontraremos um tipo de *tempo de aventuras* profunda e meticulosamente desenvolvido, com todas as suas nuanças e particularidades específicas. A elaboração desse tempo de aventuras e a técnica de sua utilização no romance são tão profundas e completas, que todo o desenvolvimento posterior do verdadeiro romance de aventuras até os nossos dias não lhe acrescenta nada de substancial. Por isso as particularidades específicas do tempo de aventuras transparecem melhor em tais romances (BAKTHIN, 2010, p.213-214).

No presente artigo será mostrado como Apuleio desenvolve de fato o cronotopo, desnudando o tempo e o espaço, entrelaçando os costumes de uma época com o lugar que acontece a história, deixando assim ao leitor, a clareza de como isso acontece no romance do século II, O Asno de Ouro.

Para nos aproximarmos da noção de tempo e de espaço se faz necessário conhecer a obra de Mikhail Bakhtin (2010). Para o teórico russo a palavra na narrativa é ao mesmo tempo objeto e instrumento de representação. Como objeto, a linguagem é uma representação de si mesma, se tornando um devir, ou seja, através dela é possível vivenciar um tempo na história e através desse tempo se relacionar com outros discursos. O cronotopo permite a materialização do tempo no espaço, permitindo que este seja visível dentro do espaço, sendo possível senti-lo, percebe-lo, como também ver todo o contexto ao redor.

O cronotopo tem a função de organizar e mostrar os principais acontecimentos temáticos e os enredos amarrados e desfeitos na história.

## CONHECENDO O AUTOR PARA COMPREENDER SUA OBRA

Lúcio Apuleio nasceu na cidade de Madaura, atual Mdauruch, em 125 d.C e morreu em 170 d.C, no século II, sendo chamado por alguns autores de filósofo platônico madaurense. O pouco que se sabe sobre esse autor, segundo R. G. (In: APULEIO, s.d, p.8) sabe-se por seu próprio intermédio, seus contemporâneos não se

manifestaram a seu respeito. Alguns dados biográficos foram confirmados por autores latinos, séculos depois, porém não parecem ser de total confiança.

A cidade natal de Lúcio era na ocasião como a Roma e a Atenas de África, foi lá que deu início à sua educação, mas para obter maiores experiências viajou pelo Oriente, foi à Grécia e à Itália. Sua curiosidade era muito grande, por isso procurou conhecer cultos estranhos e diferentes dogmas religiosos, essa curiosidade levou-o a também se aventurar pela observação e quem sabe prática da magia.

Foi um homem que buscou vários tipos de conhecimento, estudou Filosofia na Grécia e Direito e Eloquência em Roma, e se demonstrava impecável em qualquer uma dessas áreas. Entendia ainda de Geometria, de Astronomia, de Poesia e de Música. É possível que tenha sido discípulo de Gaio, célebre professor de filosofia platônica em Atenas.

Sobre a magia, todos sabiam da sua fascinação, como também acreditavam que a utilizava em algum momento da vida. Foi alta autoridade no mundo pagão, devido sua excelente fluência e eloquência, e de forma sutil, continuava o exercício da magia, o que continuava sendo proibido e perigoso.

O século II foi um período de expansão, em que o Império Romano afirmou unidade e coesão. O homem desse tempo estava preocupado com a investigação das experiências mágicas. A religião e a filosofia foram substituídas por uma mescla religiosa-filosófica que tinham aspectos místicos, supersticiosos e ritos diferenciados. Mas é nesse momento também que os romanos sentem a necessidade de uma religião espiritual, então entraram em contato também com as religiões orientais.

O culto da deusa Ísis tornou-se popular em Roma, era uma deusa egípcia que ganhou fama de ser poderosa por recompor o corpo do seu marido morto e dar vida a ele. Todo esse contexto pode ser observado no livro de Apuleio.

Nesse período a Literatura Latina estava em decadência já há algumas décadas, porém "uma renovação se dera, entretanto, plena de vida fecunda e resistente: o aparecimento de um gênero novo __ o romance." (R. G.. In: APULEIO, [s.d] p.7)

O livro de Apuleio teve como título original *Libri Metamorphoseon*, sendo denominado posteriormente por Santo Agostinho *Asinus Aureus* cerca de 160 d. C., traduzido depois para o português como *O Asno de Ouro.* A presente obra, como também seu autor aparecem na história envolta em mistério, começando pelo nome da produção. G.R.([s.d] p.7) afirma que esse nome "veio de uma aposição do restritivo 'de Ouro' ao nome primeiro de 'Asno', porque se tratava de uma história de ouro, para ser

lida, de ouro para ser apreciada, de ouro porque de ouro mesmo, tão extraordinária era; e o restritivo implica num julgamento." Como também o mistério do nome da personagem, que é o mesmo nome do autor, Lúcio Apuleio, então estudiosos discutem se Lúcio é o nome verdadeiro do autor ou se fora confundido com a personagem.

Essa obra é uma sátira dividida em onze livros capítulos, onde Apuleio narra as aventuras e desventuras de Lúcio, a personagem principal, que por engano e curiosidade excessiva fora transformado em um asno através da magia.

O enredo está estruturado com uma história/fábula principal auxiliada por outras narrativas menores ligadas à principal, o que faz com que o leitor compreenda o desenrolar dos fatos. Pode ser considerado um romance de aventuras e costumes. Na antiguidade fora criado três tipos de romance grego, dentre eles o romance de aventuras e costumes que consistia em trazer o tempo de aventuras, mostrando todas as suas nuances e particularidades específicas. O aprofundamento no tempo dessas aventuras e a técnica de sua utilização são profundas e completas, descrevendo com clareza esse cronotopo.

## O CRONOTOPO NA OBRA

De acordo com Bakhtin (2010) "o cronotopo é a porta de entrada da análise do gênero, isto é, o centro de organização dos acontecimentos espaço-temporais." O cronotopo é responsável pela demonstração dos acontecimentos, a demonstração do espaço, do tempo, da situação imediata, da situação ampla, graças "justamente à condensação e concretizações espaciais dos índices de tempo em regiões definidas do espaço." (BAKTHIN, 1998). Sendo assim, a concepção de cronotopo refere-se ao equilíbrio entre os horizontes espacial e temporal. (AMORIM, 2007).

A ação do enredo se dá em várias regiões diferentes e distantes, tem descrições acirradas desses lugares e também da religião, filosofia ou costumes. Há grande espaço para o discurso das personagens, segundo a retórica convencional.

Embora o tempo não se passe de forma real, percebe-se uma noção do tempo cíclico da vida natural, biológica, pois narra o decorrer da vida de Lúcio, antes, durante e depois da transformação.

O texto é narrado em primeira pessoa, pelo protagonista Lúcio, dialogando sempre com o leitor, porém em muitos momentos passa a voz para os antagonistas

dando a impressão de vai e vem da narrativa, mostrando os caminhos que ele percorreu e as histórias que com outras pessoas viveu.

> Muitas fábulas quero apresentar-te, em variada sequência, nesta conversa de estilo milesiano, e agradar teus benévolos ouvidos com um álacre sussurro, no caso em que não desdenhes ler o papiro egípcio, coberto de letras gravadas pelo fino estilete de um caniço, do Nilo. (...) Atenção leitor: ela vai-te alegrar (APULEIO, s/d, p.15).

O desenvolvimento de dá da seguinte forma, Lúcio sai de viagem para Tessália acompanhado por outros amigos, lá se separam e ele fica na casa de Milão, um senhor bem conceituado na região e fora aceito como hóspede, pois levava uma carta de Demeias de Corinto. Lá conheceu Panfídia, a mulher de Milão e Fótis, a empregada, por quem se enamorou.

Lúcio era muito curioso e lhe chamava muita atenção a prática da magia e descobriu que Panfídia fazia magia e, juntamente com Fótis, resolveu espiá-la, vendo-a se transformar em um pássaro. Convenceu a empregada a fazer com ele a mesma magia, porém, por um descuido de Fótis, foi transformado em um asno e não em pássaro e por "acaso" na casa não tinha rosas, o que poderia desfazer o feitiço e ele teve que dormir no estábulo junto com os outros quadrúpedes.

Nessa fatídica noite a casa de seu hospedeiro fora invadida por bandidos, que roubaram tudo, inclusive os animais, e Lúcio permaneceu nesse estado por mais tempo que o esperado, sendo assim, o tempo não é definido, mas se torna parte da obra.

Sua vida como asno não foi fácil, teve vários donos, entre eles os ladrões, um sacerdote, um moleiro, um hortelão, um soldado, um padeiro, e outros, ele apanhou em demasia, mas tinha o prazer de saciar sua curiosidade de sempre, ouvindo a conversa alheia, pois as pessoas não se importavam com sua presença e narravam as histórias mais esdrúxulas e os segredos mais escondidos que pudessem existir. Teve sua vida ameaçada em vários momentos, mas de todos conseguira fugir, porém estava cansado de ser burro e pediu veementemente a solução à Deusa Ísis, que o atendeu e o transformou em homem novamente e este lhe serviu e foi grato, se transformando no final em um grande magistrado.

No decorrer da história há vários pontos a ser estudado, entre eles o tempo e o espaço do romance, que na literatura está se dando de forma não contínua, tendo a ideia de junção de ambos, surgindo assim o cronotopo.

> Em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente. Assimilaram-se os aspectos isolados de tempo e espaço acessíveis em dado estágio histórico do desenvolvimento da humanidade, (...)À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa "tempo-espaço) (BAKTHIN, 2010, p. 211).

Dentro da literatura o cronotopo é visto de modo concreto, isso é, se torna possível ver e imaginar o tempo e o espaço no enredo da história. Estes se misturam de modo que passam a depender um do outro, o que é caracterizado como Cronotopo Artístico.

No romance em questão, além do tempo de aventura, tem-se o tempo da vida cotidiana. Suas peregrinações fundem a vida real/cotidiana com as aventuras. A base desse cronotopo é o folclore.O caminho do folclore não é uma simples estrada, mas uma parte importante do caminho do ser humano, onde sua vida acontece, é esse caminho que mostra o desenvolvimento psíquico do ser, suas agruras, lutas, decepções e sucessos.

O espaço, na sua maioria está descrito em ambientes abertos, montanhosos e também vales, como se pudesse observar o que acontece no "caminho da vida", com momentos de altos e baixos, momentos de prazeres (verdes e planos) e de angústias e tristezas (seco e pedregoso), mas há alguns momentos em espaços fechados, cada um caracterizando o tipo do personagem que lá vivia.

A casa de Milão era grande e espaçosa, mas tinha um quarto trancado misterioso, como as pessoas que ali viviam, eram bons, generosos, mas a esposa de Milão escondia segredos da magia e de infidelidade. A gruta era um lugar escondido, úmido e sombrio, digno de abrigar os ladrões sem escrúpulos que roubavam e maltratavam as pessoas. A casa de Psiquê era bela, porém solitária, como a própria Psiquê. A casa do hortelão era simples e aconchegante, seu dono também era assim, sempre bem tratando o burro.

Nesse tipo de romance o "justamente" e "por acaso", embora em menor grau, são muito utilizados, sendo o "acaso" usado dentro do limite, não sendo ele o responsável pela ação do enredo. Como no caso de Lúcio, foi culpa da sua curiosidade ter se tornado um asno e não do acaso.

> Mas eu, com minha habitual curiosidade, logo que ouvi mencionar a arte mágica, desde sempre objeto de meus desejos, em vez de ter

> cautela com Panfília, ambicionei, ao contrário, ardentemente, meter-me em tal escola, custasse o que custasse, e precipitar-me de um pulo em pleno báratro (APULEIO, s.d, p.30).
>
> (...)
>
> Depois, arrancando às pressas as minhas roupas, nela mergulhei avidamente as mãos, tirei uma boa dose de unguento, e esfreguei todas as partes do corpo. E já fazia como uma ave, tentando balançar alternativamente os braços. De penugem, no entanto, ou de penas, nenhum sinal. Porém, meus pelos se espessaram em crinas, minha pele macia endureceu como couro, a extremidade de minhas mãos perdeu a divisão dos dedos, que se ajuntaram todos num casco único; da parte mais baixa da minha espinha, saiu uma longa cauda. Eis-me agora com uma cara monstruosa, uma boca que se alonga, ventas largas, lábios pendentes. Minhas orelhas, por sua vez, cresceram desmedidamente e se eriçaram de pelos. Miserável transformação, que me oferecia como consolo único, impedido que estava, de agora em diante, de ter Fórtis entre os braços, o desenvolvimento de minhas vantagens naturais (APULEIO, s.d p.30)

O narrador mostra claramente que o "acaso" não teve nenhuma responsabilidade sobre a transformação de Lúcio, pois esse tinha uma curiosidade incessante, tanto nas questões de magia quanto em saber sobre a vida de outras pessoas. O acaso também se faz presente em momentos limitados, pois o retorno de tal metamorfose era fácil, era apenas comer pétalas de rosas, o que era comum ter naquela casa, pois a senhora sempre se banhava com essas flores, mas naquele dia não havia e então Lúcio teve que passar uma noite como tetrápode.

Os deuses nesse tipo de romance não são movidos também pelo acaso, como no romance grego, mas pela ação, a personagem tinha que agir para conquistar seus objetivos. No caso do romance analisado, Lúcio, na forma de burro, teve que fazer por onde alcançar a graça da divina Ísis, teve que passar pelo processo do sofrimento para aperfeiçoar seu próprio eu e depois teve que ir até o sacerdote, enfrentar a multidão e comer de suas mãos as tão sonhadas rosas. O tempo que passou como asno lhe serviu de ensinamento, como mostra o trecho abaixo.

> A partir do que foi dito, fica claro que o romance desse tipo não se desenvolve, a rigor, num tempo biográfico. Ele representa apenas momentos *excepcionais* da vida humana, completamente *fora do comum*, bastante efêmeros em comparação com o todo da existência. Entretanto, são esses momentos que *determinam* tanto a *imagem definitiva do próprio homem, como o caráter de toda sua vida subsequente*. Mas essa mesma longa existência, com seu curso biográfico, com suas circunstâncias e seus fatos, estende-se até depois da regeneração e, por conseguinte, encontra-se já além dos limites do romance (BAKTHIN, 2010, p.238).

A literatura da vida privada, segundo Backthin (2010), consiste em saber dos segredos de alcova, consiste em ouvir furtivamente como vivem os "outros". É possível torná-la pública através do processo criminoso, que é tornar o segredo em público sem a autorização do agente; ou de forma indireta usar narrativas de depoimento, confissões, provas, etc, e esses relatos da vida privada são muito constantes em "O Asno de Ouro". Lúcio quando homem, era muito curioso, depois de burro continuou, tanto é que uma coisa no corpo de burro o deixou feliz, as grande orelhas.

Assim conseguiu realizar aquilo que sempre queria, mas nem sempre conseguia, enquanto ser humano, ouvir as conversas alheias sem ser notado e através dos relatos ouvidos fazia com que o leitor tomasse conhecimento dessas histórias, demonstrando assim o tempo e o espaço em que estavam inseridos, consequentemente, mostrando a época que viviam.

O cronotopo deixa claro as idealizações e costumes da época em que viveu Apuleio, crenças nas divindades e costumes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese podemos afirmar que a obra "O asno de Ouro" mostrou a realidade de seu tempo, como as pessoas viviam e se submetiam a crenças e valores diferentes. Como eram os costumes, valores morais, cultura de hospedagem, estilo de casas, etc, porém essa obra vai além disso, pois não é apenas para o seu tempo, mas para outros, pois leva a refletir sobre a própria vida e o que se tem feito com ela. "(...) uma grande obra de literatura se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época: sua plenitude só se revela no grande tempo." (BAKHTIN, 1998,p.364) O cronotopo foi discutido a partir de um caminho de idas e vindas postulado ao conceito bakhtiniano, percebendo que este é capaz de mostrar a obra por completo.

Bakhtin (2010, p.349) afirma que o cronotopo determina toda e qualquer unidade de uma obra, isto é, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis em uma obra e são sempre constituídas pela matriz da unidade. A obra abarca o cronotopo de forma integral e plena.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin:* Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

APULEIO, Lúcio. *O Asno de Ouro.* 3. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética:* A teoria do romance. 6. Ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

_____. *Estética da Criação Verbal.* 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável.* 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

# ELEMENTOS DE TRAGÉDIA MODERNA EM *UMA VIDA EM SEGREDO*

Arlene Vasconcelos

Universidade Federal do Ceará (UFC)

**RESUMO:** *Uma vida em segredo* conduz-nos ao universo singular de prima Biela, cuja vida se transformar com a morte de seu pai e a necessidade de mudar-se para a casa de um primo, na cidade, deixando para trás todo o mundo que conhecera até então. O romance de Autran Dourado revela ao leitor características de um tempo mítico que se transforma em histórico, criando a tragédia da vida da personagem. Fazendo a transição entre os mundos apenas fisicamente, seu espírito prede-se ao passado subjetivo de sua infância. Com o auxílio de Raymond Williams e de Georg Lukács sobre a forma trágica, tentaremos identificar os elementos trágicos da obra e se ainda é possível fazer uso dessa forma para o romance moderno.
**PALAVRAS-CHAVE:** Tempo mítico. Tempo histórico. Tragédia.

*Uma vida em segredo* conduz-nos ao universo particular e singular de prima Biela. Criada pelo pai em uma fazenda no interior de Minas Gerais, órfã de mãe, Biela vê sua vida se transformar com a morte de seu progenitor e a necessidade de mudar-se para a casa de primo Conrado, na cidade, deixando para trás todo o seu mundo. Com pouca, ou nenhuma, experiência em sociedade, já que vivera, até então, isolada na fazenda do Fundão, a moça encontra muitas dificuldades em adaptar-se aos costumes citadinos e às expectativas de prima Constança, esposa de Conrado.

Moça tímida e introvertida, Biela traz em uma arca as recordações de sua vida antiga, uma primeira infância quando a mãe ainda vivia e seus dias eram marcados pelo barulho do moinho d'água, que trabalhava sem cessar, ao contrário do tempo, que parecia não passar. A arca simboliza um mundo perdido, de segurança e felicidade, no qual ela se adequava completamente, através do forte laço de amor materno.

Laço este que ela tenta restaurar na figura de Constança. A prima da cidade toma para si, com muita satisfação, a tarefa de ambientar a menina da fazenda nos costumes urbanos desconhecidos para ela. É através de Constança que Biela passa a fazer visitas sociais, ir à igreja e transforma, também, seu vestuário, por um mais adequado à vida social que está levando. Esse período de sua vida é marcado pela necessidade de se enquadrar e fazer parte da família que a acolheu. E a figura de Constança torna-se para Bela uma referência materna. Esta passa a tentar atender às expectativas daquela e, na ânsia por agradar, vai se transformando em alguém diferente,

assumindo a identidade que indicavam para ela. Chega ao ponto de, atendendo às pressões dos primos e de seus conhecidos, aceitar casar-se com Modesto, um rapaz com particular interesse em seus bens, que a abandona após o noivado, ao sair em uma viagem de negócios e não mais retornar, frustrando as expectativas de Biela para a vida futura que lhe tinham incutido no espírito que seria boa e sólida, ao lado de um marido, acessório essencial a uma moça da cidade.

O abandono de Modesto causa uma desapontamento tão grande que torna-se o estopim para uma nova reviravolta em sua vida, pois permiti-lhe ver a pessoa em quem estava se transformando para agradar a família de primo Conrado. Pessoa esta que ela não reconhece e que, a partir de então, passa a não aceitar. Decepcionada, faz "nascer uma nova e velha Biela" (LIMA, 2008), arrancando, em uma cena teatral, a personagem de si, bem como suas roupas:

> Viu-se no espelho metida num vestido emprestado, num vestido que não era dela. Com que então era aquilo que queriam que ela fosse? Não, eles vão ver. Não seria aquilo de jeito nenhum. Contrariando tudo o que estava sentindo, repuxou o canto da boca copiando um sorriso [...]. O riso encheu-lhe os olhos de lágrima. [...] De repente, como se as lágrimas lhe ditassem o que tinha que fazer, principiou a arrancar violentamente os botões do vestido. O vestido aberto, tirou-o do corpo. Numa fúria que desconhecia em si mesma e só via nos terríveis momentos do pai, Biela rasgava o vestido de ponta a ponta, atirando os pedaços longe. [...] Foi até à canastra, abriu-a. Tirou lá do fundo o vestido que usava quando chegou montada no pampa seguindo primo Conrado. Devagar, ela se vestia. Pronta, se mirou de novo no espelho. Um brando sorriso lhe brincou no rosto. Desfez o coque, ajeitou-o, novamente, mais baixo, como sempre gostava de usar. Limpou o sujo das lágrimas. Agora sim. Agora, sim, prima Biela ia começar tudo de novo desde o princípio (DOURADO, 1995, p. 91-93).

Esse rompante de rebeldia surpreende o leitor, pois, apesar de torcer para que prima Biela saia de sua apatia, não parece que ela o fará. Dessa forma, ela deixa de ser uma personagem plana para tornar-se uma personagem esférica – ou redonda –, já que, segundo o conceito de Foster, "o teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente" (FOSTER, 2005, p. 100) e Biela o faz. A partir de então, em seu novo recomeço, a prima retrai-se mais e mais, afastando-se da família de primo Conrado e aproximando-se dos criados da cozinha, pessoas simples com quem se identifica e com quem passa a fazer as refeições. Ao perceber que ela já não deseja sentar-se à mesa com a família, é ordenado que seu lugar à mesa seja retirado

em definitivo. Esse é o momento simbólico do fim da luta de Biela por adaptar-se à uma realidade que não era a sua e que a sacrificava. É como um retorno ao Fundão, seu lugar de origem, onde ela se sente à vontade. As visitas sociais, que ainda realiza, já não são para as madames, amigas de Constança, mas para as mulheres simples que trabalham nessas respeitáveis casas.

Seu maior vínculo com a família torna-se Mazília – a filha mais velha de Conrado e Constança – ou melhor, as músicas que Mazília toca ao piano, em casa, ou no harmonium da igreja, e que lembravam-lhe a mãe morta que cantava para ela no canapé.

> Era quando ouvia os primeiros sons vindos da sala, do piano onde Mazília tirava as suas músicas: ia para junto de Mazília, perguntava se não atrapalhava, Mazília dizia sempre boa que não, tinha até muito prazer, ficava embebida na figura, na música que nascia dos dedos de Mazília, no halo de beleza que envolvia a presença de Mazília. Aquela sim era quase a mesma que cantava para ela menina no canapé enquanto lhe alisava os cabelos (DOURADO, 1995, p. 96)

A música que transborda dos dedos de Mazília torna-se, desde o primeiro instante em que a ouve, um dos mais preciosos momentos da vida de prima Biela. Através das notas musicais ela abandona a triste vida à qual teve que se sujeitar e na qual não se encaixava, e sentia-se mais próxima do céu, da natureza, pois o som era comparado à musicalidade dos pássaros e, conseqüentemente, lembrava-lhe de seu Fundão, trazendo as recordações dos preciosos momentos passados com a mãe de forma intensa. Seu espírito bruto, não lapidado pelas regras sociais, não poderia racionalizar o que sentia e, talvez por isso, entregava-se abertamente às sensações e mensagens que lhe chegavam através da melodia. A música é o instrumento que transporta Biela de volta ao seu passado mítico, a um tempo sem tempo, e que a eleva ao céu, propiciando momentos transcendentais para a personagem.

> Ou quando nas missas fechava os olhos e ficava só ouvidos para a música que o harmonium suspirava, para Mazília feita música, a música que enchia toda a igreja e lhe falava de uma cidade chamada céu, dos pássaros do céu (DOURADO, 1995, p.96)

À exceção desses momentos de transcendência através da música, a vida de Biela não lhe trazia alegria, a não ser solidão e tédio. O aparecimento de Vismundo, um cachorro de rua recolhido por ela, traz novo sentido à sua vida. “Como se Vismundo

fosse gente, aprendeu a amá-lo" (DOURADO, 1995, p. 96) e, pela primeira vez desde a morte da mãe, Biela sente-se realmente feliz e experimenta o amor. Cria-se uma relação de cumplicidade e gratidão entre aqueles dois seres rejeitados pela vida, que se identificam e passam a habitar um mundo particular. Ela cuida do cachorro como se fosse um filho e chega a ter ciúme dos poucos momentos que tem que compartilhá-lo com os primos. A presença de Vismundo é tão forte em sua vida que ofusca a lembrança da mãe e a música de Mazília.

> Aprendeu a alegria, o sofrimento que é amar uma pessoa assim. O sofrimento que é metade dor, metade alegria. Aprendeu muitas coisas que ignorava. Comparava o que aprendeu com o que já sabia. Com a cantiga da mãe no canapé, com as músicas no piano da sala e no harmonium da igreja, com as belezas todas de Mazília. Tudo isso era uma névoa leitosa e distante, não tinha a presença daqueles carinhos, a alegria de ver Vismundo lamber-lhe as mãos, roçar-lhe as saias, latir para ela (DOURADO, 1995, p. 126)

Mas, apesar da alegria que Vismundo lhe trouxe, Biela adoece e morre. Sua compleição frágil não resiste à exposição à chuva da noite, quando ela sai pelas ruas à procura de Vismundo. Seu corpo não reage aos cuidados recebidos e seu espírito parece agradecer aquele pretexto da doença e para de lutar, entregando-se à uma morte libertadora e redentora. Em seus últimos momentos, no hospital, insiste em ficar na enfermaria pública, junto com as pessoas simples, contrariando primo Conrado que bradava poder lhe pagar um quarto particular. Nem mesmo neste momento ela cede às convenções das quais desistiu violentamente após o abandono de Modesto. Estar ao lado de seus semelhantes, as pessoas mais simples e, portanto, mais ligadas aos verdadeiros valores da vida, na enfermaria pública, sinaliza sua resistência em continuar lutando por uma existência à qual não se adequou.

Com a morte, Biela fecha um ciclo, voltando aos momentos felizes somente vividos por ela na fazenda onde nascera, antes da morte da mãe. Sua vida dividiu-se em três momentos: sua primeira infância, vivida com a mãe, resgatada por sua própria memória como sendo um mundo particular, mítico, onde as duas se misturam com a natureza, tornando-se um todo substancial. Nessa fase, ela conheceu o amor materno e a perda deste muda todo o seu futuro. Em uma segunda fase de sua vida, Biela passa a morar sozinha com o pai, homem de poucas palavras, dado a acessos de raiva, que em nada lembrava a natureza carinhosa da mãe.

É o início de seu ensimesmamento. Ainda assim, ela tinha a terra, a natureza com a qual se identificava, todas as coisas conhecidas desde a sua mais tenra infância junto das quais, de uma forma simbólica, o tempo parecia não passar. Esse período é uma espécie de transição, no qual a menina do Fundão vê seu mundo dividido. Por um lado, o pai com sua aridez; por outro, o local de sua primeira infância, com os mesmos sons e cheiros familiares que a fazem se sentir segura. Com a morte do pai, Biela perde seu mundo e a terceira fase de sua vida se inicia. Vai para a cidade, viver com os primos desconhecidos. É forçada a abandonar o mundo mítico de sua infência, absolutamente primitivo e arcaico, tão de acordo com sua natureza, para entrar no histórico, onde o tempo passa e ela envelhece depressa.

Dessa forma, percebe-se que a morte está presente durante toda a vida de Biela, acompanhando-a e marcando cada mudança. Inclusive, e agora simbolicamente, quando Conrado e Constança decidem tirar da mesa da família o prato de Biela, não mais usado, pois que ela passara a comer com os criados. Essa é a sua morte para a vida em sociedade, representada pelos primos e artificial para ela, e seu retorno à vida simples, representada pelos criados, sem tantas regras desconhecidas e sem sentido, de valores vitais prevaleciam sobre as regras sociais. Sua morte de fato liberta-a de um mundo material, onde ela nunca conseguiu se ajustar.

A leitura da obra de Autran Dourado permite entender a vida de Biela como uma tragédia moderna, construída sobre uma personagem contraditória, pois que, apesar de economicamente superior aos primos, buscava valores diferentes, mais humanos e subjetivos e menos artificiais. Fica evidente, na obra, que a prima, embora rica, não faz parte do mesmo meio a que pertence a família que a acolheu, chegando mesmo a envergonhá-los com sua falta de habilidade social. Ela está sozinha. Isolada pelos costumes desconhecidos e aos quais é indiferente. Portanto, não há em *Uma vida em segredo*, a noção de coletividade presente na forma trágica clássica, mas a individualidade solitária dos heróis problemáticos modernos.

Se não está ligada a um coletivo, Biela também não tem como redimi-lo, porém, o faz consigo mesma. E seu momento de epifania se dá com a possibilidade da morte, à qual ela se entrega, consciente de não ter se adequado à vida que está para abandonar.

Biela é uma contradição social. Sua condição financeira abastada deveria fazer dela uma pessoa superior perante primo Conrado e sua família, senão perante a própria sociedade urbana onde passa a viver. Mas sua simplicidade e rusticidade a

aproximam inexoravelmente dos inferiores. Segundo Aristóteles, a tragédia é a representação da vida de homens superiores, enquanto que a comédia é a imitação dos inferiores.

> É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 2005, p. 24)

Ora, por ser Biela economicamente superior aos primos, esse seria motivo suficiente para que ela exercesse algum tipo de poder ou influência sobre eles, o que não acontece. Eis aí toda a contradição de Biela. Sua tragédia segue caminho oposto à forma clássica. Ela não caminha para a substancialidade da vida, pois esta já foi tirada dela. Também não busca encontrar nenhuma verdade desconhecida, pois sua verdade particular é conhecida dela desde sempre. Biela se conhece bem e se reconhece nas pessoas mais simples, sem máscaras sociais e por elas se sente atraída. Em *Uma vida em segredo*, não temos a linguagem exornada, própria da tragédia aristotélica, mas uma linguagem simples, que espelha a vida de Biela e sua própria essência, a qual suscita uma profunda piedade, que leva a uma catarse.

O leitor se liberta junto com a personagem no momento de sua morte. Vê-se de frente para aquilo a que, no cotidiano, ele prefere fechar os olhos. São problemas de ordem universal, referentes a todo e qualquer ser humano. A última visão de Biela, Vismundo perseguindo os pássaros no céu, traz um certo alívio para o leitor; com o fim da descrição de uma vida que, a um só tempo, encanta e angustia.

A tragédia clássica gira em torno de uma decisão do herói, personagem importante econômica e politicamente. Em um de seus exemplos mais conhecidos, *Antígona* de Sófocles, a filha de Édipo decide ir contra um decreto do real e sua atitude decide os rumos de sua vida, assim como a decisão do rei também o coloca nas mãos do Destino. A tragédia moderna, bem como a clássica, trata do papel do Homem no mundo; porém naquela, diferentemente desta, o individua não está subjugado pelo Destino, mas afirmando sua individualidade. E nem sempre é a sua própria ação que desencadeia os acontecimentos.

Biela não tem um encontro com o Destino nos moldes clássicos. Durante toda a sua vida se deixa guiar pelos outros, mas não é uma predestinação. É mais uma opção e, nesse ponto, ela se aproxima brevemente de Antígona. Em uma vida de inação,

uma atitude sua põe fim a um ciclo: quando manda dizer que não jantará mais na mesa da família, criando uma certa autonomia a partir daquele momento. Deixando claro que sua "autonomia" não é uma independência da família de Conrado; somente uma leve rebeldia que a faz se recusar a agir como fantoche em sua própria vida.

Porém, sua morte não está ligada a esta sua decisão. Mais parece que a morte a perseguia, como foi dito anteriormente. Se havia um destino para Biela, esse destino era a morte. O retorno ao mundo mítico perdido. Biela também não faz parte de nenhuma aristocracia, ainda que tenha dinheiro, e não tem sua vida regida por nenhuma instituição. As condições em que ela vive não são parte de uma decisão divina. O que acontece com ela dificilmente influenciará a vida dos que estão ao seu redor. Falta, portanto, um "sentido geral" (WILLIAMS, 2002, p. 72) para seu sofrimento. Este é mais individualizado, mais particular. Para Raymond Williams,

> As tragédias vivas do nosso próprio mundo não podem de maneira nenhuma ser assimiladas, ou seja, ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais. Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea (WILLIAMS, 2002, p. 76).

Os elementos de tragédia encontrados em *Uma vida em segredo* aproximam-se mais da tragédia moderna, que abrange a problematização do indivíduo, pois a vida de Biela não obedece a um destino cego e inexorável e é desprovida de um sentido cultural, mas a essência da tragédia está nela mesma, no sentido que o termo tem para o senso comum contemporâneo. Nem há, na obra de Autran Dourado, a destruição do herói, como ocorre na tragédia clássica. O que há é um renascimento de Biela ao começar "tudo de novo", após perceber que não se adequava às expectativas da família. Se por um lado esta família "mata" a prima que não conseguiu se adaptar a eles, por outro, os criados das casas da cidade a acolhem e fazem-na renascer, assim como Vismundo.

A leitura da obra concentra a atenção do leitor em Biela, restringindo-o ao indivíduo, e não ao coletivo. Mas o final do romance, com a morte da personagem principal, retoma a idéia de tragédia, "não como reação à morte, mas como o fato, nu e cru, de que ela é irreparável" (WILLIAMS, 2002, p. 81). Essa ação irreparável religa o leitor com seus valores de vida que o tornam um indivíduo, membro de uma sociedade. A tragédia é, portanto, uma experiência profunda e íntima.

"Pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói" (WILLIAMS, 2002, p. 80). Por meio de Biela, a família de Conrado e Constança tem a oportunidade de repensar sua forma de ver a vida, o que, no entanto, não acontece. Porém, para o leitor, a impressão causada pelo romance é profunda.

Segundo Lukács, "a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental" (LUKÁCS, 2000, p. 38), afirmação mais que comprovada na obra de Dourado. Porém, e então temos o elemento trágico em toda a sua força, Biela tem vislumbres do transcendente. Este não está de todo perdido para a menina do Fundão. Donde podemos concluir que *Uma vida em segredo* não é uma tragédia nos moldes de Aristóteles, mas é capaz de apresentar alguns elementos desta forma. A personagem não é o centro de onde parte toda a ação, como no drama de Sófocles, mas para onde ela converge. As atitudes alheias vão, gradativamente, modificando a vida de Biela; nunca as suas próprias, até o episódio da sala de jantar.

Acompanhar a vida de prima Biela, sua inércia inicial com os acontecimentos que se sucedem e modificam seu mundo particular, seus anseios e frustrações, cria no leitor uma aproximação com a catarse aristotélica, podendo levá-lo a um maior conhecimento de seus próprios medos e de suas reações frente a tal situação. Por conseguinte, podemos afirmar que Autran Dourado escreveu um romance que responde ao conceito moderno de tragédia em muitos aspectos, principalmente, no sofrimento individual do homem contemporâneo, isolado em meio à multidão, dentro de sua própria casa. No final de sua obra, vemos a personagem atingir a transcendência, buscada por ela durante toda a vida, e da qual só tinha pequenos vislumbres, através da música e da memória. Sua redenção pessoal revela ao leitor a substancialidade perdida com a morte da mãe e readquirida com sua própria morte.

**REFERÊNCIAS**

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO (2005). *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12.ed. São Paulo: Cultrix.

BRANDÃO, Junito de Souza (1985). *Teatro grego: tragédia e comédia*. 5.ed. Petrópolis: Vozes.

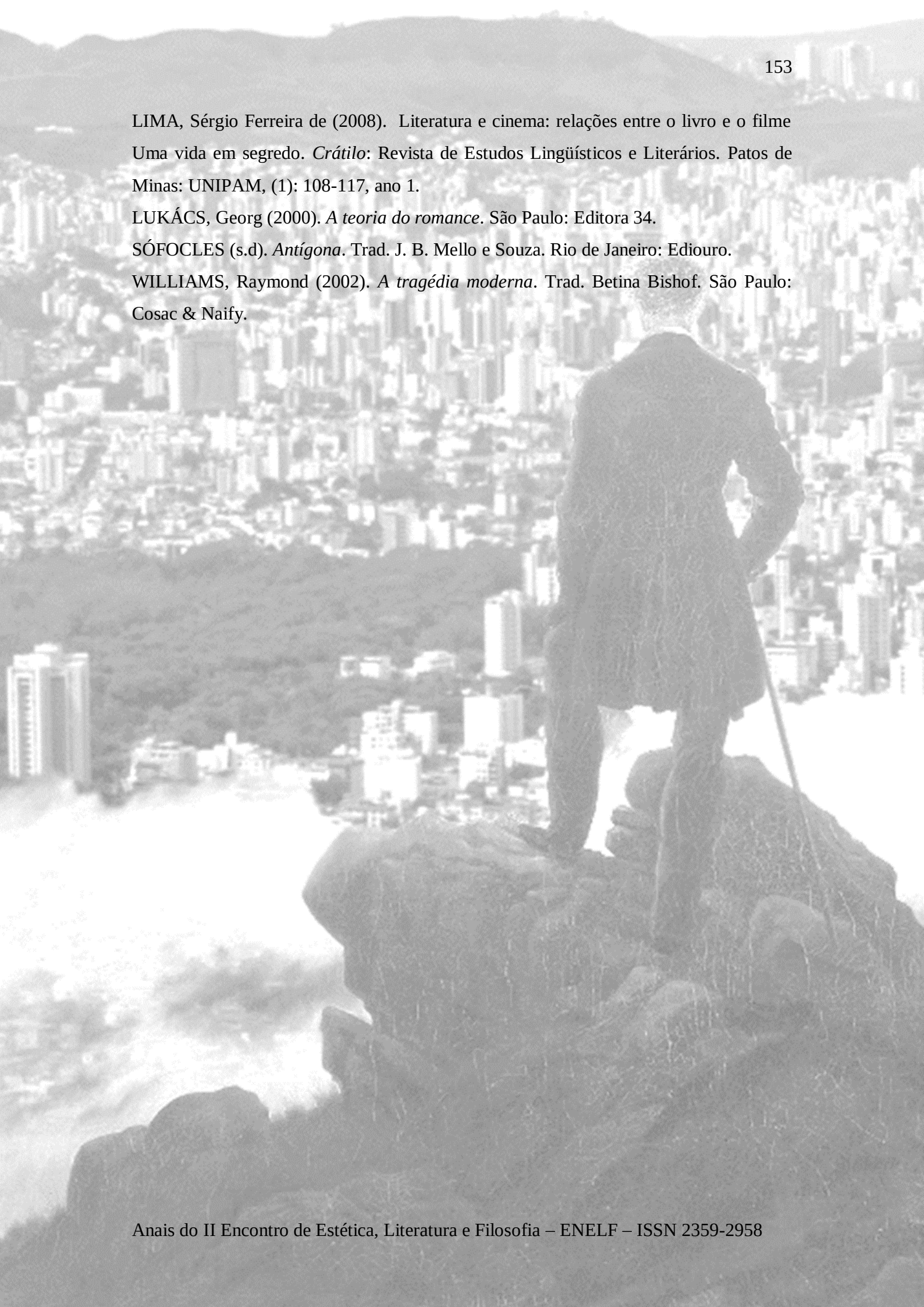
DOURADO, Autran (1995). *Uma vida em segredo*. 23.ed. Rio de Janeiro: Ediouro.

LIMA, Sérgio Ferreira de (2008). Literatura e cinema: relações entre o livro e o filme Uma vida em segredo. *Crátilo*: Revista de Estudos Lingüísticos e Literários. Patos de Minas: UNIPAM, (1): 108-117, ano 1.

LUKÁCS, Georg (2000). *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34.

SÓFOCLES (s.d). *Antígona*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro.

WILLIAMS, Raymond (2002). *A tragédia moderna*. Trad. Betina Bishof. São Paulo: Cosac & Naify.



# NO LIMITE DO CORPO: DESEJO, INSTINTO E VIOLÊNCIA EM JOÃO GILBERTO NOLL

Fernanda Dusse
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG / CEFET- MG)

**RESUMO:** A narrativa da novela *O quieto animal da esquina* evidencia a escrita esquizofrênica e violenta de João Gilberto Noll. A partir da narração feita por seu protagonista, o leitor é levado a percorrer caminhos errantes, capazes de demonstrar a incapacidade da linguagem na elaboração de signos que deem conta da experiência. Neste percurso, a solidez das instituições sociais cede lugar para a violência e o silêncio, regentes das relações humanas. As cenas de sexo marcam este espaço, sendo apresentadas como ações instintivas e ferozes, que desconstroem o ideal da troca e do desejo. Assim, ao repensar o lugar da sexualidade nas relações humanas, Noll reconstroi toda a percepção sobre o corpo e suas possibilidades. Ao invés de instrumento de luta ou de busca por prazer, o corpo é o que define as personagens, circunscritas a suas atividades básicas. Dentro desta perspectiva, este trabalho objetiva discutir como as cenas de sexo são apresentadas na novela em análise, buscando evidenciar, a partir das mesmas, as imagens do escatológico e da violência, bem como dos improváveis desejos ainda pulsantes nos corpos das personagens.
**PALAVRAS-CHAVE**: João Gilberto Noll. Corpo. Sexo. Violência.

*O quieto animal da esquina* é o sexto livro de João Gilberto Noll e, como todos os demais, traz como protagonista um ser anônimo, errante e afastado de laços sociais. Nesta narrativa, a personagem migra de uma situação familiar mais estável (a vida com a mãe em um prédio ocupado por moradores de rua no centro de Porto Alegre) para uma relação fragmentada e confusa com os membros da casa de Kurt e Gerda, o casal germânico que o adota. Por este motivo, Manuel da Costa Pinto, na orelha da edição de 2003, da editora Francis, afirma que o livro é uma "narrativa de desconstrução", estabelecendo um jogo com o *Bildungsroman*, ou romance de formação. O conceito de Costa Pinto evidencia o afastamento da personagem de Noll da noção romântica de sujeito e da relação que o mesmo estabelece com a história e o meio social.

Entretanto, ao pensarmos no texto de Noll como "narrativa de desconstrução", um paradoxo se faz flagrante: como a construção da narrativa pode ser concomitante com a desconstrução de seus elementos? Ou seja, como o desenvolvimento da história pode incluir, simultaneamente, a construção linguística da narrativa e a destruição de seus elementos internos?

O caminho para responder esta pergunta precisa passar pela análise da estranha linguagem criada por Noll. Entre o lírico e o grotesco, a linguagem do autor faz transparecer o desejo de seus narradores de atordoar, fugindo das construções sintáticas convencionais e se expandindo como rizoma em múltiplas direções. A linguagem não tenta, pois, organizar o caos da narrativa, mas, pelo contrário, exige que o leitor seja ali imerso, vagando sem porto, errante como suas personagens.

Da mesma forma, a construção do enredo evidencia que não há ali nenhum lugar seguro. A narrativa de Noll trata de uma personagem anônima, sem origem ou destino. Sua trajetória rizomática não parece abrir espaço para a construção de ciclos e a escrita manifesta a falta de portos para o leitor ancorar, surgindo como "uma espécie de "mantra" que vai acumulando fatos sobre fatos e fazendo com que tudo seja arrastado pelo fluxo devastador de um tempo que corroi os seres e as coisas." (COSTA PINTO, 2003, orelha).

O anonimato do protagonista é, dessa forma, metáfora para o vazio da narrativa, confirmando a incapacidade da linguagem em dar conta do caos. Não se nomear equivale, metonimicamente, a não nomear nada, a romper com percepção de que a linguagem é a forma de transfigurar e esclarecer o mundo. Sempre em trânsito e se reconstruindo a cada novo lugar, as personagens de Noll demonstram que não há uma consciência de unidade intrínseca à existência, evidenciando os rizomáticos processos fragilmente agrupados na construção de uma identidade. Se a capacidade de reconhecimento de si mesmo como uno é falha, também fica invalidada a crença de que há uma distinção entre *eu* e *o outro*. Fragmentados e processuais, os sujeitos se agrupam e se refratam na obra de Noll, estabelecendo colagens que incluem a si e aos outros para em seguida desfazer estes elos.

Da mesma forma, instituições fundamentais para a construção de uma consciência social coletiva são dissolvidas na novela. É o caso da nação, que aparece na trama como força de opressão, definindo, por exemplo, a relação dos empregados brasileiros com seus patrões alemães ou justificando elementos paratextuais, como o comício de Lula ou a invasão dos Sem Terra, mas incapaz de justificar a divisão entre semelhantes e diferentes ou de cercear uma zona de conforto e segurança para seus integrantes. O mesmo acontece com a instituição familiar ou com a prisão, que, desmanchadas, evidenciam as falhas sempre latentes a suas definições.

De todos os espaços – físicos ou metafóricos – responsáveis por estabelecer as fronteiras dos mitos modernos, o único que sobrevive na narrativa de Noll

é o corpo. Mas um corpo que, como lembra Silviano Santiago, "não passa pelo narcisismo, pelo culto da beleza física, pela saúde e pelo aprimoramento da raça; passa pela graça e a raça do erotismo, a fome *brasiliensis* e pela nossa miséria larvar". (SANTIAGO, 2012, p. 74). Avaliar o que sobrevive da tradição na literatura de Noll exige assumir o corpo como única marca da vida da personagem, lugar onde a experiência aparece, mas apenas como mancha na pele. Para tanto é preciso perceber o corpo também como ruína, como espaço sempre singular e coletivo, em sua constante manifestação de desejo e violência.

A primeira frase da novela pode ser utilizada como metonímia para os corpos ali apresentados: "um caldo escuro escorrendo das minhas mãos debaixo da torneira. Eu tinha perdido o emprego, me despedia daquela graxa difícil de sair" (NOLL, 2003, p. 7). Nesta cena, a personagem se confunde com o líquido, com o movimento e com a ruptura. Em uma dupla-associação, a graxa, elemento ligado à indústria, representa, simultaneamente, os preceitos modernos dos quais a contemporaneidade se despede e a realidade viscosa e suja desse homem-líquido. A sujeira representada pela graxa se derrama, ainda, sobre várias cenas que marcam a convivência entre as personagens. Afinal, as personagens de Noll quase não dialogam, mas se aproximam em cenas que apresentam o escatológico tanto na convivência diária com outros homens, quanto na agressividade do sexo com as mulheres. Como exemplo, é possível citar o relato do protagonista sobre quando foi levado para a prisão e acreditou que a convivência com os demais detentos marcaria sua rotina:

> O dia clareou e eu caminhava pela cela, e cada olho que foi se abrindo eu via, em cada espreguiçar, bocejo, peido, arroto eu estava ali, vendo, e eu fazia um pouco o mesmo, também me espreguiçava, bocejava, fingia que peidava, eu arrotava e era assim que eu procurava me impregnar daqueles cinco bandidos feios e estragados (NOLL, 2003, p. 19).

Entretanto a imagem do excremento não é utilizada apenas para caracterizar a prisão, ambiente normalmente tomado como espaço da podridão humana. Pelo contrário, ela invade outros espaços e se reconfigura na forma de estupros ou de cenas de masturbação, nos diálogos tidos no banheiro do cinema ou nas lutas que marcam a relação entre Kurt e Otávio. Como exemplo, é possível apresentar a cena em que ele e Kurt voltam para casa ouvindo Bach no som do carro:

> Olhei para o lado, examinei o perfil de Kurt, e sem que eu pudesse esperar, soltei um peido surdo mas que fez um cheiro bem desagradável, baixei o vidro, disse que a temperatura não estava má, o vento que corria agora na minha orelha era superfrio, Kurt talvez nem tivesse notado o fedor, ele parecia acompanhar o coral, que se divertisse com o seu coral alemão, eu de minha parte não tinha motivos de queixa, eu ia levantar o vidro que o fedor passara. (NOLL, 2003, p. 44).

Como é possível perceber por esses exemplos, o espaço da sujeira e do excremento invade o lugar da cultura e das relações sociais. Os homens retratados na novela de Noll caminham na direção contrária da evolução que marcou a modernidade, já que fazem sempre um esforço para se afastar das manifestações culturais. Nesse percurso, a violência aparece não como elemento de ruptura, mas de aproximação: o escatológico, o proibido, o doloroso são percepções partilhadas, capazes de confirmar a humanidade daqueles seres. Em Noll, são humanos os que não cedem, os que habitam corpos defeituosos, pútridos, indomesticáveis.

Dessa forma o escatológico se torna parte dos espaços de convivência social ao mesmo tempo em que faz emergir o absurdo que norteia tais convivências. É importante perceber, pois, que essa atitude não separa o protagonista das demais personagens, pelo contrário, funciona como uma forma de aproximá-los. Os prisioneiros que pouco a pouco o vão deixando contaminar-se com suas sujeiras, os homens que, não se interessando pelo cinema, unem-se em torno do pênis do narrador, ou mesmo Kurt, que não se incomoda com o fedor, rompem com a percepção do homem racional, limpo, ético. O espaço dessas personagens não é o da ordem, mas sim o do caos e do instinto, da margem, do proibido. Por esse viés confirma-se que o processo de dessubjetivação não é característica do protagonista apenas, mas perpassa toda a construção social da narrativa.

Jair Ferreira dos Santos, pensando sobre a prática literária pós-modernista no Brasil, afirma que é nesse lugar frágil e marginal que a literatura estabelece morada.

> Na sociedade atual, paradoxalmente, o mistério aumenta com o volume de informações. Falhando ao ordená-la, interpretá-la, o indivíduo é descartado pelo sistema, deslizando para o WASTE (lixo) onde se acha, no romance, a fina flor dos deserdados sociais. Improvável, a ordem supõe uma desordem crescente. Lixo, asilo, prisão, sanatório, marginália são a entropia tornada palpável (SANTOS, 1988, p. 8).

O protagonista de *O Quieto Animal da Esquina* transita por vários desses espaços: um prédio ocupado nos subúrbios de uma metrópole, a prisão, o sanatório. Entretanto, Noll propõe que o espaço do "lixo" não é mais geograficamente demarcado: durante suas andanças pela cidade ou no seio da família que o adota, o protagonista também se esconde na margem, mostrando que o espaço social habita o homem, não o contrário. Dessa forma, ao invés de dar voz ao excluído em um lugar geográfico definido – o lugar do lixo – Noll fala da exclusão na mobilidade, da presença do "lixo-humano" em todas as instituições e espaços.

Ainda pensando sobre os corpos violentos da novela de Noll, importa analisar as relações entre o protagonista e as mulheres, percebendo o jogo que o mesmo estabelece entre desejo, sedução e força. A mais marcante personagem feminina da novela é a mãe do protagonista, que, segundo o mesmo, "desde que meu pai sumira, ela ali, sem mais nada a fazer que me esperar" (NOLL, 2003, p. 10). Nesta fala, é notável a sobreposição da imagem do pai e a sua própria: a mãe esperava pelo marido desaparecido ou pelo filho ausente? A mesma ideia é retomada quando ele é avisado de que a mãe se mudará para o interior do estado: "eu podia roubar a aliança do dedo da minha mãe, fugir devagarinho que ela não ia acordar, mas aquela aliança devia valer menos que uma mixaria e, principalmente, eu era um covarde" (NOLL, 2003, p. 15). O desejo de ter a aliança da mãe não existe pelo dinheiro que o objeto poderia lhe assegurar. Roubar e fugir devagarinho, abandonando-a, faria com que ele deixasse de ser um covarde e o aproximaria, mais uma vez, do pai, que cumpriu esse roteiro. Mais ainda, o incômodo pela partida da mãe é condensado na imagem da aliança, do símbolo que marca a promessa de permanecer – promessa que parece ter sido refeita, após a partida do pai, para o filho.

Além disso, é depois dessa conversa que o protagonista encontra Mariana e a estupra. Durante a caminhada do apartamento para o lugar onde a garota estava, ele afirma: "eu descia a escada do prédio para ver se lá embaixo tinha alguma novidade, descia a escada pensando nela, achando uma boa que fosse para São Borja" (NOLL, 2003, p. 12). Em seguida, após um breve momento com a vizinha, ele a estupra, agindo como se não fosse responsável por essa ação: "agora já era tarde demais" (NOLL, 2003, p. 12), afirma ao se dar conta que o beijo não havia sido por ela consentido. Logo após o gozo do narrador, aparece o retorno à mãe: "entrei no apartamento, a minha mãe dormia no sofá [...]" (NOLL, 2003, p. 12). A partir desses cortes estabelecidos entre o diálogo com a mãe e o encontro com Mariana, o momento do estupro e a chegada em casa, é

possível pensar que há uma inter-relação entre a mãe e a menina. Mariana possibilitou a realização do desejo delineado já no apartamento, a violência que queria praticar contra a mãe que o abandonaria, assumindo novamente o papel de seu pai, do homem pelo qual ela deveria sempre esperar.

No fim da novela, outra cena de sexo assume um papel tão importante quanto esta primeira. No momento da morte de Gerda, sua mãe adotiva, eles têm uma relação sexual, construindo novamente o jogo edípico de possuir a mãe e, assim, tornar-se o pai, ao mesmo tempo em que traz mais uma vez a dualidade entre ser passivo ou ativo, responsável pela ação ou objeto da mesma. Aqui, ambas as posições estão presentes no mesmo momento. Afinal, ao mesmo tempo em que o texto traz a afirmativa de que Gerda estava muito frágil e doente para tomar decisões conscientes e que, por isso, a cena constituía um estupro, há frases no texto que colocam o protagonista como objeto dessa mulher. O narrador afirma que era Gerda quem o segurava e o puxava para perto de si, oferecendo um convite para o sexo, apresentando-se disponível. Ele apenas se deixava ser puxado, "arrancado" de si pelas mãos da mulher. A sintonia dos dois, guiada por Gerda, só é rompida quando ele percebe que "seu corpo arrefeceu, murchou, paralisou" (NOLL, 2003, p. 58), ao contrário do dele, ainda pulsando.

Noll certamente estabelece um diálogo promissor com a tradição por possibilitar a ruptura com a cultura e a concretização deste desejo reprimido, diferente de tantos autores que utilizam do espaço da ficção para questionar o tabu do incesto, o autor constroi uma narrativa em que não há culpa pelos atos cometidos e que os opostos (dominar e ser dominado, ser pai e ser filho, ocupar e ser tomado) aparecem como imagens complementares e ambivalentes.

Ao longo de todo o texto, é o corpo o elemento responsável por subverter a moral estabelecida e transformar os intocáveis paradigmas da mitologia moderna em partes do cotidiano marginal e impuro das personagens. Os buracos do corpo dão vazão aos desejos culturalmente reprimidos e se permitem ser penetrados por todas as sujeiras da sociedade. O corpo não aceita a invocação do texto mítico, não racionaliza, não nomeia. O corpo se permite desejar e, tomando como blasfêmia a religião, transforma cotidianamente o verbo em carne, em gozo. Ao leitor de Noll, resta navegar por um mar sempre aberto, sem porto na tradição, por esta a escrita que parece surrealista e compõe um "borbulhar anárquico", como definiu Silviano Santiago. À deriva, o leitor se depara com um texto de fruição, de gozo, em que o "erotismo repousa no poro do corpo: merda

e palavra" (SANTIAGO, 2012, p. 77). Textos que apontam para a irracionalidade, a incerteza. Textos carnais, suportes para corpos imundos, escancarados, decompostos.

Assim a ruptura final com a tradição é feita por este corpo lacunar, incapaz de reconhecer o que não pode ser tocado. A sinestesia a percepção sensível do mundo, de seus cheiros azedos, seus gostos apodrecidos, afasta a personagem de Noll da crença mítica na unidade, na origem ou na transcendência. Ainda assim, sobrevive a sensação mítica do presente, a percepção desconstruída, isolada, esquizofrênica, de sempre um único instante.

**REFERÊNCIAS**

COSTA PINTO, Manuel da. Orelha in NOLL, João Gilberto, *O Quieto Animal da Esquina*. Brasília: Francis. 2003.

JAMESON, Frederic. Pós modernidade e sociedade de consumo in *Novos Estudos CEBRAP***,** n. 12. São Paulo, 1985. Tradução de Vinicius Dantas.

NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina.* Brasília: Francis. 2003.

SANTIAGO, Silviano. O evangelho segundo São João in *Nas malhas da letra:* ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Jair Ferreira dos. Barth, Pynchon e outras absurdetes. O pós-modernismo na ficção americana in *Pós-modernidade.* São Paulo: Editora Roberto Cardoso de Oliveira. 1988.

# SIGNO DE AR: CORPO E ESOTERISMO EM POEMAS DE MARIA LÚCIA DAL FARRA

Prof. Msc. Ivo Falcão da Silva
Prof. Dra. Lígia Guimarães Telles
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

**RESUMO:** Maria Lúcia Dal Farra é poetisa, crítica e professora universitária aposentada da Universidade Federal de Sergipe. Paulista da cidade de Botucatu, já tem três livros de poesias publicados (*Livro de Auras*, *Livro de Possuídos* e *Alumbramentos*) além de uma coletânea de contos (*Inquilina do Intervalo*). Nesse texto, um fragmento da pesquisa de doutorado em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia com o título de *Caligrafias Alquímicas*, desejamos investir na composição de um retrato autoral possível (mas evanescente) para a referida escritora. Esse desenho autoral se pauta em apostar na composição esotérica para Dal Farra, acreditando que seus poemas, imagens disseminadas em diferentes espaços midiáticos, entrevistas e depoimentos colaboram em apresentar a escritora sendo aliada às artes esotéricas. O presente trabalho elege algumas cenas e textos para auxiliar na pintura para esse retrato que, sendo somente um possível, abre-se para o diapasão, configurando-se como um suplemento à fortuna crítica de Maria Lúcia Dal Farra.
**PALAVRAS-CHAVE**: Maria Lúcia Dal Farra. Corpo. Esoterismo.

*"Meu corpo anda oco pelo aborto dos sonhos que nutri placentariamente pacientes.*
*Sou caramujo carregando a casa vazia.*
*Quem será o habitante?" (DAL FARRA, 2005, p. 33).*

O corpo movimenta-se por diferentes espaços e vai configurando-se de modo prismático por essas distintas veredas por onde caminha – compõe-se de modo móvel, vário, múltiplo. Esse mesmo corpo tem arraigada em si, ainda, a possibilidade de instaurar leituras para si próprio, mas, além disso, de solicitar através dele leituras para o outro e para o mundo – uma instância contestadora e revisionista. Se os estudos sobre o esoterismo astrológico afirmam que os nascidos sob o signo de ar carregam em sua instância corporal a capacidade de serem mutáveis, permeáveis, conciliadores, o corpo de Maria Lúcia Dal Farra (que nasceu astrologicamente em ar) tem como traço marcante o seu permeio por diferentes espaços.

Esvoaçante, o corpo de Dal Farra está em diferentes espaços públicos, colocando-se como chamariz para diferentes questões, como que organizado em paradigmas voláteis. Notoriamente, essa mesma corporeidade, que se encena nos diferentes espaços, aflui para a sua poesia, crítica, entrevistas e depoimentos. Nesta parte de nosso trabalho, selecionaremos um elenco de imagens de Dal Farra em distintos contextos e observaremos como a sua performatização autoral pode ser capturada também em seus textos. Para tanto, investiremos em um traço da composição autoral de Dal Farra – a esotérica – para arquitetar um retrato (entre outros que poderiam ser feitos) para a escritora.

Pensamos assim, alinhados às proposições de Jacques Derrida, quando o filósofo discute especificamente sobre os conceitos de nome próprio e assinatura. Segundo ele, não podemos pensar a imagem do autor – o nome do autor – como uma elaboração fechada e acabada. Aceitar sem o cunho da dúvida o nome estampado na capa de um livro, conto ou novela significa estar assegurado em um pilar de singularidade, sustentado em um olhar monolítico. Isso denota, além disso, atrelar a autoria a uma imagem pronta, definida. Derrida, no entanto, aposta em um nome de autor em risco, constantemente possibilitado a ser refeito e proposto de antemão à multiplicidade. Um nome de autor funciona aberto para o campo do diapasão, podendo ser tratado de modo caleidoscópico.

Acreditando que o "[...] o ato de assinar, [...] não se reduz à simples inscrição de seu nome próprio, esforça-se por um rodeio suplementar, em reapropriar a propriedade sempre já perdida no nome mesmo [...]" (DERRIDA, 1996, p.108), percebemos que o nome próprio de Maria Lúcia Dal Farra está situado em uma zona instável, considerando-se que ela é lida sob diferentes miradas: a voz feminina entoada de modo marcado na poesia, a mulher de rapina, apropriadora e leitora de obras artísticas de vários autores, a dona de casa ou mesmo a crítica, a intelectual, a professora universitária ou pesquisadora.

Dentre esses vários contornos que são sugeridos pela crítica à Maria Lúcia Dal Farra, podemos verificar o quão múltipla é sua representação pública. Sendo assim, são processadas diversas contra-assinaturas para a escritora, utilizando a dicção derridiana. Essas contra-assinaturas corporificam a amplidão do nome de autor, pois não agregam o punho do autor de modo pronto, único, mas, sim, como uma assinatura autoral (vária em si) geradora de diversas contra-assinaturas, em situação de jogo e confronto. Nesse caminho, propomos neste trabalho, também, uma contra-assinatura

para a escritora: a de esotérica – mulher afiliada às artes alquímicas, ao zodíaco, à feitiçaria (entre outros). Isso significa que Dal Farra não requisita em sua imagem performática uma elaboração somente e se modula de maneira constelar.

Salientamos que essa proposta objetiva construir um possível nome para a autora, não fixando, mas suplementando os que já existem. Cabe ainda frisar que perceber Dal Farra por esse crivo representa um plus à fortuna crítica da autora, tendo em vista que ainda não foram desenvolvidos estudos sobre a sua poética que procurem pesquisar esses aspectos. Cremos ainda que o seu corpo é uma das caligrafias que são perpassadas pelo princípio da transmutação, hipótese central de nossa tese.

Assim, começamos essa discussão a partir de uma captura do corpo de Maria Lúcia Dal Farra no vídeo-documentário feito por Tatiana Lohmann, Palavras, 1 piano e 20 gatos. Nesse material audiovisual somos apresentados à intimidade de Maria Lúcia Dal Farra em cenas do seu cotidiano particular. No vídeo conhecemos a sede da Fazenda Lajes Velha, situada no interior do estado de Sergipe, espaço em agrega um casarão antigo, uma estância para a criação de animais, além de um vasto campo para o cultivo de diferentes plantas e árvores. Nessa fazenda, Dal Farra mora com o seu marido, também escritor, Francisco Dantas; o documentário se interessa em apresentar a vida do casal que vive imerso na literatura, tendo ao fundo, com uma voz em off, trechos das produções literárias dos respectivos escritores.

Maria Lúcia Dal Farra é apresentada sob uma faceta além da literária de início, pois vemos a autora cantando árias líricas acompanhadas de suas dedilhadas no piano imponente e os sons emanados parecem invadir o imenso casarão colonial. O corpo todo em trajes lilases, até mesmo as unhas e anel que, em closes da câmera, destaca as dedilhadas habilidosas no instrumento musical, mostra-se desenvolto no campo da música. Apresentá-la dessa maneira, faz emergir outro traço biográfico da autora: a da pianista e musicista, pois, além de sua formação em Letras, ela tem formação em piano clássico. Acrescido a isso, na juventude, teve a oportunidade de cantar de modo amador em sua cidade natal, Botucatu-SP, e ter participado de programas musicais.

Entremeado a esse corpo que desliza pela fazenda, podemos acompanhar as imagens de fotografias ancestrais dos escritores postos em quadros. A mesma poetisa, em outras cenas, caminha pelos arredores da fazenda, lidando com animais. O título do documentário realça a presença das palavras-chave que podem sintetizar a figuração dos autores na obra fílmica sob o olhar de Lohmann: o piano, as palavras e os gatos. Os

felinos, último elemento dessa série, são personagens integrantes e ativos no decorrer do filme, haja vista que percorrem a casa e seus arredores volta e meia. Os animais, com a presença da câmera, mostram-se arredios, esquivos, acrobáticos e performers.

Carlos Graieb, em matéria intitulada Os frutos do bem, no ano de 2002, na época do lançamento do Livro de Possuídos, destaca, no início do texto, a composição da sede da Fazenda Lajes Velha com traços folhetinescos, caracterizando-a como habitação assombrada por fantasmas e abrigadora de gatos que, segundo ele, descendem de uma mesma antepassada materna. Nota-se como a crítica adere também ao campo místico/esotérico para descrever não somente a autora, mas seus arredores, sua casa – o local que a abriga. A perspectiva desse crítico se alia ao olhar de Lohmann e compactuam em retroalimentar uma imagem para Dal Farra como sendo mística.

A fazenda exposta para os leitores representa o reduto no qual Maria Lúcia Dal Farra colabora para construir a sua figura de autora. Nas suas imagens públicas, elaboradas por diferentes textos, utiliza-se o recurso da sua casa, do interior, da reclusão, da escrita solitária para formar um nome de escritora. O ambiente doméstico, o trato com os alimentos, a poesia que se faz no seio da intimidade, atrelada a uma residência que é formulada por meio da inscrição enigmática e espectral, é a paisagem que auxilia uma estampa de autor para Dal Farra. A casa é uma espécie de macrocosmo para o corpo da poetisa: uma escrita repleta de signos cifrados e, ao mesmo tempo, solícito para que os leitores se coloquem como decifradores. Um corpo que se apresenta nebuloso, requerente de uma interpretação, similar a casa: repleta de mistérios e esconsas memórias.

Além disso, ambos (Lohmann e Graieb) elegem a imagem do gato em suas descrições para colar à da autora, reiterando, portanto, em certa medida, a elaboração esotérica da escritora. Os gatos, segundo a tradição cultural e imaginária acerca da feiticeira, representando o enigmático, o informe e o escuso, são os companheiros dessa personagem, estando sempre ao seu redor nas magias. Do mesmo modo que o animal carrega em si, simbolicamente, a imagem do dissipador de energias, a feiticeira trabalha com o uso das energias com as suas poções e encantamentos. De modo similar, podemos trazer uma interlocução entre o gato e Maria Lúcia Dal Farra de dois modos: primeiramente pelos dados biográficos, a mulher criadora e amante dos gatos; o segundo modo apresenta a ficcionista que traz a figura do mesmo animal em sua ficção.

A adesão aos gatos no campo biográfico de Dal Farra se faz presente, de modo marcante, em Palavras, 1 piano e 20 gatos, no qual podemos observar o criatório

desses animais na sede da fazenda, além dos felinos estarem em algumas cenas em que a autora se faz presente. Essa relação faz endossar a imagem autoral de Dal Farra acoplada a esse bicho, ambos compartilhando da simbologia do mistério, e de repartirem uma ligação com forças energéticas imensuráveis, segundo a concepção esotérica. Contudo, essa construção próxima ao felino se difunde em outras imagens públicas da autora, em diferentes mídias, tal como a fotografia que compõe o miolo da edição especial do Jornal O Galo, de Natal – RN, quando a escritora aparece em uma imagem afagando um gato, mostrando extrema cumplicidade e satisfação com o bicho.

De modo semelhante, em 2013, em matéria do Jornal UFS, comemorativa do seu prêmio Jabuti, Dal Farra faz questão de posar para o fotógrafo, novamente, em sua fazenda, no centro de sua intimidade, postada de roxo em sua indumentária, mostrando desenvoltura no ambiente doméstico, posando confortavelmente em sua janela e tendo como pano de fundo (mais uma vez) quadros dos seus familiares nas paredes do casarão colonial. E, reiteradamente, numa outra fotografia, é flagrada sentada em uma cadeira e, ao seu lado, também em uma cadeira semelhante, senta-se um gato que, tal qual a autora, posiciona-se de modo austero para a câmera. Com esses materiais, somos impelidos a constatar o quanto a autora apresenta atrelamento a esse tipo de felino, e sua imagem autoral pode ser construída emparelhada às representações desse animal, tal como investimos neste momento do trabalho.

Na referida matéria, Márcio Santana, entrevistando a autora, parece também instigado pela sede da fazenda e, do mesmo modo, com a presença frequente dos gatos e questiona a necessidade (e fascinação) de ter tantos gatos por perto dela. A esse questionamento ela traz uma resposta bastante elucidativa para a nossa proposta, leiamos a transcrição: “É fácil responder; basta olhá-los. Eles são lindos, inteligentes, chamegosos, amigueiros, roçantes e adoram colo.” (DAL FARRA, 2013, p.11). Através disso, inicialmente, a escritora mostra a sua proximidade com o bicho e acrescenta: “Além disso, são campo magnético – quando estou mal, dissolvem essa energia ruim; quando preciso me comunicar com alguém (e o meu celular da Vivo – que é uma morta – quase não funciona aqui na roça), basta mandar uma mensagem através deles que a pessoa recebe de imediato e eficazmente!” (DAL FARRA, 2013, p.11).

Ora, com essa resposta concedida por Maria Lúcia, podemos perceber que esse animal não está presente na seara da artista de modo aleatório. Podemos observar, ainda com essa fala atrelada ao gato, o quanto esse animal está carregado de misticismo na dicção da autora. Ele não é somente um bicho de estimação, ele é um instrumento de

trato com energias sobrenaturais: até mesmo de comunicação sensitiva quando o telefone falha na casa (na voz da escritora). Com isso, um ponto se faz importante realçar: a imagem do gato sustenta um tripé para a composição de um retrato da autora: gato constante na biografia (e de modo reiterado em diferentes imagens públicas); gato como elemento a negritar a imagem mística da autora e, por fim, o felino que se desenrola para a produção ficcional dalfarreana.

Esse felino se faz presente também na escrita poética, mostrando como a construção autoral é vivificada por Dal Farra também na sua ficção. Assim, encontramos no Livro de Auras três poemas que trazem os felinos como centro, a saber: "Gato", "Gatos e "O gato". Nesse limiar, por exemplo, a poesia "O Gato" segue a descrição do contato entre o sujeito e o bichano. O animal é representado pela antítese de agilidade e preguiça, aspectos que, mesmo em contraposição, descrevem como é o comportamento cotidiano e misterioso do gato, como pode ser visto nos seguintes versos: "Gatos têm o andar etéreo / da hera sobre pedra. / De pássaros os olhos. / feitos para a sombra / (para o sono)." (DAL FARRA, 1994, p.37). Além disso, parece que o felino é muito importante para a escritora, pois esse se entrelaça nos seus pensamentos, assim como nos vãos da memória afetiva. Poetizar sobre isso significa a possibilidade de compreender as tramas emaranhadas de Maria Lúcia Dal Farra com a simbologia do animal.

Em outro poema – "O gato" – permanece a construção do bicho pelo princípio do enigma e do indesvendável: "Uma palavra para o gato: ágil. / Também unha, preguiça, pupila. / O resto / é o que ele / (entre uma e outra delas) / preenche de charme delgado – / enigmático [...]" (DAL FARRA, 1994, p. 18). O gato pode se aliar ao corpo de Maria Lúcia Dal Farra, um corpo místico, sem respostas, prenhe de inquirições e que, ao se apresentar dessa maneira, mostra como entre ela e o felino existe uma rede complexa de interligação. Esses tecidos de transações revelam como a apresentação do corpo da autora se interessa em não mostrar respostas definitivas, taxações, rótulos fabricados, mas, sim, uma rede de possibilidades.

Dentre elas, podemos associar que os gatos e Dal Farra comungam de um corpo em devir que se estende pelo encaminhamento do inacabado, sempre disposto em vias de refazer-se, nos seus diferentes espaços de atuação. Entre esses corpos se faz patente uma notação, os diversos felinos da autora – do vídeo, das fotografias e da ficção – se configuram como acrobáticos, multiformes e desenvoltos. Por essa via, Dal Farra procura performatizar-se do mesmo modo: múltipla, diversa, seu travestimento

indicia um corpo de contestação e ocasionador de estranhamento para seu público observador/leitor, trazendo como elemento motriz a inquietação. Os gatos "dependuram-se pelos vãos dos pensamentos" dos seus leitores nas poesias, colocando o princípio da interrogação como princípio norteador, o corpo de Dal Farra apresentado tenciona a sua performance pelo espaço da inquirição.

Esse mesmo poema sobre os gatos foi o eleito por Maria Lúcia Dal Farra para ser recitado no VI Festival de Poesia de Granada – Nicarágua, em 2010, filmado e disponível pela instituição promotora, em vídeo, na internet. Nesse material, Dal Farra, vestida de modo habitual, acompanhada do Livro de Auras, declama para o público partes de sua obra. As suas mãos seguem compassadamente o ritmo da poesia, e parece que mulher e gato, naquele momento, entram num processo de interseção – ambos se compreendem e se enxergam como corpos que em sua representação demandam serem lidos, demonstrando como o corpo pode se propagar em diferentes locais, alimentando a sua constituição e imagem pública de escritora aliada ao esoterismo.

O corpo de Maria Lúcia Dal Farra, em consonância com a imagem autoral que apostamos, modela-se em estado de plasticidade. Para retomar o emblemático poema de Adélia Prado, "Com Licença Poética", o corpo dalfarreano se configura também de modo similar ao do sujeito feminino daquele poema: desdobrável Plástico e desdobrável, o corpo se situa em uma zona que constantemente recobra um estado de reivindicação, de tomada política. Deleuze, no texto *A Dobra*, indica-nos que a corporeidade não é instaurada somente pelas formas irredutíveis e reducionistas, mas também como uma dobra, marcando, assim, a possibilidade de percebermos o outro como uma constelação de outros possíveis, não feito de unicidades, mas, sim, de múltiplos, sob o estado de elasticidade.

**REFERÊNCIAS**

CARVALHO, Fabíola. *Senda do silêncio*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=63WDcoRVnuc>. Acesso em: 03 mai. 2015. (Obra fílmica).

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Alumbramentos*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. *Inquilina do Intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Livro de Auras*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Livro de Possuídos*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A dobra*: Leibniz e o Barroco. São Paulo, Papirus, 1991.

_____. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In:_____. *A escritura e a diferença.* São Paulo: Perspectiva: 1971.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques; BENNINGTON, Geoffrey. Nome Próprio; Assinatura. In: *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

FESTIVAL DE POESIA DE GRANADA. *Maria Lúcia Dal Farra*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=hJHFRfzWUZo> . Acesso em: 03 mai. 2015. (Obra fílmica).

GRAIEB, Carlos. *Os frutos do bem*. Disponível em:< http://www.jornaldapoesia.jor.br/graieb>. Acesso em: 20 jun. 2008.

LOHMANN, Tatiana. *Palavras, 1 piano e 20 gatos*. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=s6_IfMae7gM>. Acesso em: 14 jul. 2014. (Obra fílmica).

# DO TRÁGICO: A RELAÇÃO ENTRE FORMA OBJETIVA E SUBJETIVIDADE NA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA

Bárbara Del Rio Araújo

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG)

**RESUMO:** O presente trabalho busca investigar, a partir da noção de trágico, formulada desde a tragédia ática até os dias atuais, a relação entre objetividade e subjetividade na representação estética. Trata-se de uma pesquisa que vislumbrará o tratamento desse fenômeno na *Fenomenologia do Espírito*, do filósofo romântico Hegel, para mostrar a necessidade de se conceber uma visão materialista, afastada do positivismo, na estetização do homem e da sociedade. Nesse aspecto, discutiremos a importância da forma objetiva no processo de configuração artística e como ela vislumbra o gênio criador a partir da sua relação com o contexto histórico determinado.
**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura e Sociedade. Trágico. Forma objetiva.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os estudos sobre o trágico se configuram, em sua maioria, pela dificuldade de precisão e definição do fenômeno, sendo observadas contradições na sua caracterização. Seja no panorama literário, ou no âmbito filosófico, não se estabeleceu uma sistematização de pensamento que conseguisse entender a sua complexidade e relacionar a arte trágica à discussão teórica. Nesse sentido, quanto mais o pensamento se aproxima de um conceito geral, menos se pode examinar a sua estrutura.

A conclusão a que se chegou sobre o trágico é que nele não existe unidade, isto é, ele não se apresenta de modo único e, em decorrência de um movimento dialético, contém diversas faces, o que tornaria mais adequada a sua denominação como "trágicos":

> Não existe *o* trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, a dizer o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da peripécia de algo em seu contrário, a partir da autocisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar (SZONDI, 2004, p.84-85).

A busca por uma elucidação do fenômeno continua sendo revista e discutida em *Doce Violência: a ideia do trágico*, trabalho mais recente sobre o assunto. Publicada

em 2013 no Brasil, a obra retoma a diferenciação feita por Szondi, demonstrando que o trágico tem como origem a tragédia, mas contempla uma dimensão mais ampla e diversificada, enquanto aquela se restringe a representação da poética e da teoria normativa dos gêneros artísticos:

> Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica, seu objeto é a tragédia e não a ideia de tragédia. (...) Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não programática, ela atravessa o pensamento do período idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma (SZONDI, 2004, p.23-24).

Ainda que valorize a arte grega, identificando nela o nascimento do elemento, o estudioso metaforicamente afirma que o exame do trágico só ocorre mesmo após o desenvolvimento filosófico e, sobretudo, após os escritos de Hegel, a quem Szondi menciona como o fundamento para as demais interpretações do objeto.

**DESENVOLVIMENTO**

Hegel, através de uma análise minuciosa das peças, busca compreender o trágico como um fenômeno estético, histórico e filosófico. De maneira geral, ele esclarecera que a tragédia surgiu em uma época específica quando a linguagem do mito estava em declínio dado à realidade política na cidade. Nesse aspecto, o trágico é a representação de um tempo já decorrido, mas que ainda está presente na vida, situando-se entre dois mundos. A ambivalência desse lugar reflete na questão humana, especificamente no herói, que pertence a uma tradição mítica, traduzindo valores coletivos, ao mesmo tempo em que se encaminha para um cenário imposto pela Tebas democrática.

O estudo do trágico pressupõe a discussão sobre a ação do individuo e, sobretudo sua relação de autonomia na criação. O filósofo formula a dialética trágica em relação ao indivíduo e a totalidade em vários dos seus livros, como *Estética IV* e *Fenomenologia do Espírito*. Buscando apresentar a historicização das categorias estéticas, afirma-se que o mundo converte-se numa superação da própria história, na sucessão de ciclos culturais intrinsecamente desconexos, os quais se encerram e

reiniciam de forma recorrente. Deste modo, o sujeito é contemplado e não faz parte do estado (como na tragédia clássica), mas pertence a um espírito de uma organização vindoura, o qual traz a universalidade, o público e a sociedade.

Partindo de uma apresentação geral, é possível perceber que a concepção hegeliana identifica uma cisão na substância ética e é essa ruptura que caracteriza a tragicidade. O trágico é a forma mais adequada que contempla, além do conteúdo cindido, um tipo de arte capaz de representar tanto a objetividade do mundo humano quanto a conceitualidade da vida e do espírito:

> [Das rein einzelne] O agir e o atarefar-se puramente singulares do indivíduo referem-se às necessidades que possui como ser-natural, quer dizer, como singularidade essente. Graças ao meio universal que sustem o indivíduo, graças à força de todo o povo, sucede que suas funções inferiores não sejam anuladas, mas tenham efetividade. Na substância universal, porém, o indivíduo não só tem essa forma da subsistência de seu agir em geral, mas também seu conteúdo. O que ele faz, é o gênio universal, o etos de todos. Esse conteúdo, enquanto se singulariza completamente, está em sua efetividade encerrada nos limites do agir de todos. O trabalho do indivíduo para [prover a] suas necessidades, é tanto satisfação das necessidades alheias quanto das próprias; e o indivíduo só obtém a satisfação de suas necessidades mediante o trabalho dos outros. Assim como o singular, em seu trabalho singular, já realiza inconscientemente um trabalho universal, assim também realiza agora o [trabalho] universal como seu objeto consciente: torna-se sua obra o todo como todo, pelo qual se sacrifica, e por isso mesmo dele se recebe de volta. Nada há aqui que não seja recíproco, nada em que a independência do indivíduo não se atribua sua significação positiva - a de ser para si - na dissolução de seu ser-para-si e na negação de si mesmo. Essa unidade do ser para outro - ou do fazer-se coisa - com o ser-para-si, essa substância universal fala sua linguagem universal nos costumes e nas leis de seu povo. No entanto, essa imutável essência não é outra coisa que a expressão da individualidade singular que aparenta ser-lhe oposta. As leis exprimem o que cada indivíduo é e faz; o indivíduo não as conhece somente como sua coisidade objetiva universal, mas também nela se reconhece, ou: [conhece-a] como singularizada em sua própria individualidade, e na de cada um de seus concidadãos. Assim, no espírito universal, tem cada um a certeza de si mesmo - a certeza de não encontrar, na efetividade essente, outra coisa que a si mesmo. Cada um está tão certo dos outros quanto de si mesmo. Vejo em todos eles que, para si mesmos, são apenas esta essência independente, como Eu sou. Neles vejo a livre unidade com os outros, de modo que essa unidade é através dos Outros como é através de mim. Vejo-os como me vejo, e me vejo como os vejo (HEGEL, 1992, p.223).

Tomando como referência a tragédia, o mundo antigo é denominado de "Bela eticidade", em que não há reconhecimento da cisão entre o espírito, e

predominam as formas já fixadas e o convencionalismo. Contudo, no seu interior são gerados conflitos e, a partir do momento em que esses são individualizados, o espírito se divide e o herói não se vê apenas como fruto de contingências arbitrárias. O ganho de subjetividade aqui vale não apenas para o descolamento parcial do indivíduo em relação ao grupo como também para o artista, que alcança na sua arte um tipo de consciência trágica.

O início de uma consciência de si é o essencial, já que é no contraste entre a particularidade e a generalidade que surge a discussão trágica. Quando a arte é apenas simbólica o espírito é dela apartado; quando essa passa a reconhecer e refletir sobre a técnica é que começa o movimento para a individualidade. É por surgir essa oposição que se dá a relação entre formas, relacionando indivíduo e sociedade. Através das formas finitas, que indica o começo da individualidade, é que torna possível o espírito absoluto e a humanidade da arte se manifestar. Perceba que é na mediação da linguagem do herói, do artista, das formas finitas que se encaminha uma autoconsciência social, de um espírito maior que abarcaria a totalidade.

Hegel sempre criticou a filosofia kantiana por se centrar em questões subjetivas, e aqui, no seu raciocínio, pode-se perceber que ele retoma essas ideias e concepções, conjecturando-as em relação ao movimento histórico. Perceba que isso não quer dizer racionalismo excessivo e linearidade, mas uma relação que pensa a individualidade equiparada a um movimento social maior. A aproximação do espírito infinito e finito gera uma dinamicidade dialética em que a linguagem política alcança um nível mais alto de espiritualização, que se manifesta pelo conteúdo e pela forma artística:

> Pois é o estado em cuja plenitude e potência da eticidade, o monstro da cisão apenas ainda dormitava, uma vez que para a nossa consideração apenas se manifestava o aspecto de sua unidade substancial e, por conseguinte, a individualidade também apenas estava presente em seu modo universal, no qual, em vez de fazer valer sua determinidade, ela novamente transcorre sem deixar rastros e sem algum incomodo essencial. À individualidade pertence, porém, essencialmente a determinidade e, se o ideal deve surgir diante de nós como forma determinada, é necessário que não permaneça apenas em sua universalidade, mas manifeste o universal no modo particular e lhe dê existência e fenômeno apenas através disso. Sob esta relação, a arte não deve apenas descrever um estado universal do mundo, e sim partindo desta representação indeterminada, deve progredir para imagens dos caracteres e das ações determinados (HEGEL, 2001, p.205).

Nesse contexto, o homem se coloca e a circunstância histórica e política também. O trágico é representativo, pois, através dele, se articulam os elementos e as interelações entre arte e a percepção. O fenômeno trágico esboça a dialética da criação estética e mais que isso a mediação entre consciência/ ação/ vontade e o aspecto social, de onde o pensamento retira seu conteúdo. Hegel procurou conceber o trágico como uma manifestação do espírito individual e histórico e, nesse sentido, retomou a *Antígona*, de Sófocles, para mostrar a dissolução interna e dialética do mundo grego. O filósofo apresenta o processo histórico de modo ascendente, mas que não está livre de contradições e conflitos que assinalam momentos de inflexões entre o indivíduo e o todo.

Eis que nessa dialética entre subjetividade e processo histórico pensa-se e concebe a representação como algo objetivo, que envolve os elementos externos e internos. Deixa-se evidente, portanto, que o aspecto social não limita a literatura, mas exerce uma força interna que engendra a composição formal da obra de arte. A maneira como essa força se relaciona com os demais aspectos estruturadores é a chave da historicidade da obra:

> Repetindo, a sociedade não aparece como modalidade envolvente, mas como elemento interno ativo, sob a forma de um dinamismo especificamente seu, resultado consistente dela e potência interior ao romance, onde atritará com outras forças e revelará algo de si (SCHWARZ, 1999, p.35).

Nota-se que o mundo empírico interessa à obra como objeto estético, ou seja, como objeto criado por procedimentos particulares, por meio dos artifícios da narrativa. Assim, o efeito de realidade é medido pela articulação de recursos narrativos, pelo seu enjambramento estético. A sensação de verdade e de realidade que o leitor sente ao entrar em contato com o texto literário decorre da utilização de meios literariamente eficazes.

Os aspectos históricos e filosóficos bem como os fatos vivenciados pelo autor são representados nos temas, assuntos e na forma da obra literária. Entretanto, esse material só é importante no estudo da obra caso se atente nas operações formais e semânticas construídas na composição estética: o material biográfico só pode adquirir valor estético quando iluminado pelo sentido artístico da obra. (BAKHTIN, 2003, p.6). Deste modo, a seleção dos elementos no processo de criação ocorre pela significação e

expressividade estética. A obra de arte não transporta um dado factível para a narrativa, a apropriação do material empírico implica na instauração de um trabalho artístico: "No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria" (CANDIDO, 2010, p.16). Nesse sentido, o estudo da psicologia do autor, ou a relação de causalidade da obra com a vida do artista parecem condutas incertas para a análise, já que a função construtiva, a correlação de elementos no interior da obra (na sua forma), fala por si só:

> A forma que falamos aqui é inteiramente objetiva, com o que queremos dizer que ela se antepõe às intenções subjetivas, das personagens ou do autor, as quais no âmbito dela são apenas matéria sem autoridade especial, que não significa diretamente, ou que só significa por intermédio da configuração que a redefine (SCHWARZ, 1999, p.41).

Percebe-se, portanto, que a construção estética se dá por estímulos da realidade que são combinados e arregimentados em uma estrutura singular, a qual não é igual à estrutura social, histórica, mas estabelece com ela algumas similitudes:

> há entre a estrutura social e a estrutura literária linhas de força comuns, que coordenam a obra e a sociedade, tornando-as coerentes, porém não iguais. Nesse aspecto, torna-se importante pensar a idéia de "decalque da realidade", ou seja, a migração de reflexos da estrutura social para o campo literário, onde atuam como princípio ordenador, desempenhando o seu papel ideológico de apresentar perspectivas particulares como verdades gerais (SCHWARZ, 1999, p.38).

A dimensão estética não se contém diante das dimensões individual ou social, nem as exclui, mas as subordina. Observa-se a existência de matizes na ligação entre arte e sociedade, o que faz com que a realidade externa e as intenções subjetivas se apresentem na obra de maneira diferenciada. Tanto o dado social quanto o individual aparecem na fatura literária, não como um simples retrato, mas articulados à sua estrutura profunda. Assim, a verdade e a realidade derivam da combinação adequada dos elementos no interior da forma estética da obra, e não da sua fidedignidade ao externo. Nota-se que a percepção artística ocorre pela experimentação da forma da obra, a qual não é um invólucro, sem referente, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo fora de toda correlação. (EIKHENBAUM, 1973, p.13). Modelando uma estrutura autônoma, a forma estética organiza o material psicológico e social em procedimentos literários responsáveis por garantir a verossimilhança. Nesse aspecto, percebe-se que a forma literária tem natureza compósita, ao mesmo tempo em

que possui caráter técnico, elaborando procedimentos narrativos, é perpassada pelas relações históricas e sociais.

Em princípio, a estruturação estética não está apenas na construção de um mundo imaginário, cujos conteúdos não são reais. A sua construção decalca e elabora a forma social, o que faz com que a linha de força que estrutura os elementos tenha nexo real. Isso significa que a configuração depende da objetividade e historicidade das formas sociais. Assim, a obra literária é o mundo imaginário que se constrói sob a lógica de um aspecto real x, o qual é um momento e lugar determinado da totalidade social. (SCHWARZ, 1987, p. 143).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da concepção de que a forma estética é também produto e processo da vida prática, pode-se dizer que ela media a realidade, transfigurando e dramatizando o plano empírico no artístico. Assim, os fatos da realidade exterior, os acontecimentos históricos e a subjetividade do sujeito passam para o interior da obra como assuntos que se organizam em um sistema diferente. Nesse processo de deformação criadora há uma tensão entre o inventar e o reproduzir. O grau de deformação, a tendência nessa disputa, dependerá da intervenção do artista e também de forças históricas que formam as estruturas mentais de grupos, às quais o autor pertence e que ajudam a caracterizar seu modo de ver o mundo. Segundo expõe Antonio Candido, a expressão estética se forma no conflito entre a expressão individual e o elemento social. Sendo assim, o elemento individual puxa a expressão estética para um lado, enquanto o elemento social puxa para o outro, ainda mais profundo, diversificando o texto e dando-lhe uma profundidade que obriga a completar a análise estética pela análise ideológica. (CANDIDO, 2002, p.55-56)

Há, portanto, no processo criativo, uma combinação entre a liberdade de produzir e a necessidade histórica dessa execução, isto é, o artista não escapa da materialidade histórica de seu tempo e a sua subjetividade não passa ao largo do crivo da realidade. Não que a história e a sociedade sejam um elemento envolvente e delimitador da esfera criativa, mas elas são também - assim como a subjetividade do artista - um elemento interno ativo, que compõe a estrutura do romance. Nesse aspecto, o escritor se apodera dos materiais, da linguagem, das situações próprias a ele, mas

também próprias às relações sociais e culturais. A invenção é, assim, livre, mas não arbitrária.

Retomando Hegel, a subjetividade no processo de criação não deve ser confundida com a egoidade do artista nem com a essência humana. Não são elas mediadoras na criação. O que percebemos é a imposição da realidade objetiva de quem o artista, a obra e o público não escapam. Nesse aspecto, a matéria os enformam. Não é o poeta que cria livremente a significação das palavras, ela se impõe condicionadas pela necessidade de expressão. O estilo da obra, nada tem a ver com a singularidade, manobras de mãos hábeis, sendo o próprio homem, como afirmou Buffon. Ao contrário, o estilo é pautado pelo dado material:

> O estilo refere-se a um modo de exposição que igualmente segue as condições de seu material, ao corresponder completamente às exigências de determinados gêneros artísticos e às leis decorrentes do conceito da coisa. A falta de estilo, neste sentido mais amplo do termo, é então ou incapacidade de poder apropriar-se de um tal modo de exposição em si mesmo necessário ou o arbítrio subjetivo de deixar livre curso, não ao que é conforme a leis, mas ao próprio bel-prazer, e substituí-lo por uma má maneira. [...] A originalidade, por fim, não consiste apenas em seguir as leis do estilo, mas no entusiasmo subjetivo que, em vez de se abandonar à mera maneira, apreende a matéria em si e para si racional e igualmente a configura, desde o interior da subjetividade artística para fora, na essência e no conceito de um determinado gênero artístico, enquanto adequado ao conceito universal do ideal. A originalidade é, por isso, idêntica à verdadeira objetividade e une o subjetivo e a coisa da exposição de tal modo que os dois aspectos não conservam mais nada de estranho um em relação ao outro. Sob uma certa relação, por conseguinte, ela constitui a mais própria interioridade do artista, segundo a outra relação, contudo, ela nada mais oferece a não ser a natureza do objeto, de modo que aquela peculiaridade apenas aparece como a peculiaridade da própria coisa e, na mesma medida, provém desta assim como a coisa nasce da subjetividade produtiva (HEGEL, 2001, p.294-295).

A guisa de concluir, os ensinamentos de Adorno, em *Teoria Estética*, nos ajudam a compreender os arroubos do gênio e sua limitação pelo primado do concreto. Ele adverte que a psicologia e a subjetividade "talvez [seja] muito válida no plano clínico, mas nada diz sobre a categoria e o conteúdo de uma composição estruturada. (...) Não se trata de recorrer à vivência, ao indivíduo criador e coisas semelhantes, mas de pensar a arte conformemente às leis objetivas da produção". (ADORNO, 1988, p.19). Deve-se se lembrar que o sujeito e a linguagem, ao contrário dos que pensam os pós-estruturalistas, não são ilimitados ou incondicionados. Ambos são formados pela

estrutura social e por isso incorporado à fatura. A estrutura estética preza por um eu para além de si e, nesse aspecto, todos os gêneros, até mesmo o poema lírico

> devem ser encontrados, no médium do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tão mais perfeito quanto menos o poema tematizar essa relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada a partir de si mesma no poema (ADORNO, 2003, p. 72).

**REFERÊNCIAS**


ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 1988

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

AUERBACH, E. *Mimesis:* a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, M. *A Estética da Criação Verbal.* São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo*:* Autêntica, 2011.

BORHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975

CANDIDO, A. *Textos de intervenção*. São Paulo: livraria duas cidades/Ed. 34, 2002.

EIKHENBAUM, B. "A teoria do método formal". In: TOLEDO, Dionísio Oliveira de (org.) *Teoria da Literatura-formalistas russos*. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. 2ed.Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

_____. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHWARZ, R. *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

_____. *Sequências Brasileiras:* Ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VEDDA, M. *La sugestión de lo concreto* – estudios sobre teoría literária marxista. Buenos Aires: Gorla, 2006.

VERNANT, J.P. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio Janeiro: José Olympio, 1999.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

# A VIOLÊNCIA, O PODER E O CORPO NA INSTITUIÇÃO E NA MANUTEÇÃO DO DIREITO

Ariella Karla da Silva Nunes
Raquel Célia Silva de Vasconcelos
Faculdade Metropolitana da Grande Fortaleza (FAMETRO)

**RESUMO:** O objetivo da pesquisa é analisar como o *binômio poder-violência* institui e mantém o direito a partir do controle sobre o corpo. As discussões teóricas partem dos autores Walter Benjamin e Michel Foucault, e do documentário "Arquitetura da Destruição", de Peter Cohen. A violência corresponde à prática do poder em que o Estado, na busca de controle sociopolítico, faz daquele binômio uma força intransferível à sociedade e ao indivíduo. O corpo da sociedade se torna *o novo princípio* que impõe a todos uma assepsia social. O controle do corpo por meio de sua estetização tem como fim a padronização das ações, impondo subjetividades atreladas ao corpo da sociedade forjado pelo direito.
**PALAVRAS-CHAVE:** Poder. Violência. Direito. Estado. Corpo.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O artigo traz uma análise do texto, "Crítica da Violência – crítica do poder (*Zur Kritik der Gewalt* - 1921)" de Walter Benjamin, centrando essencialmente suas discussões acerca do binômio *poder-violência* e sua relação com o direito e a justiça. Também é analisado o texto, "Poder-corpo", de Michel Foucault, cuja discussão aponta que o corpo da sociedade se torna *o novo princípio* no século XIX e impõe a todos de uma assepsia social. Benjamin e Foucault fazem uma crítica aos desdobramentos das instituições numa perspectiva do controle do corpo por meio de sua estetização, cuja intenção é padronizar as ações dos indivíduos. Os autores permitem analisar o documentário "Arquitetura da destruição" que, por sua vez, mostra como o Nazismo se instaurou na Alemanha a partir de facetas utilizadas para o controle do corpo social, impondo o processo de aburguesamento da classe operária a partir do discurso da social democracia.

Assim, as elucidações aqui presentes nascem de algumas ideias centrais que provocam uma análise desafiadora porque geram reflexões mais profundas e críticas acerca da relação poder-violência-direito como legitimadora de subjetividades forjadas e imersas pelo modelo do corpo social emergente, nesse contexto. Portanto, a

interpretação sobre o pensamento desses autores e o diálogo possível com o documentário se dá em três momentos que trazem à luz os conceitos das teorias de cada autor que, por sua vez, conduzem a um entendimento e a uma assimilação concisa sobre Estado, poder, violência, direito, corpo social, o belo e a dominação.

O primeiro momento, intitulado *Crítica ao 'binômio poder-violência'*, traz uma discussão sobre a violência como produto da natureza, a ordem jurídica para determinar os fins e os meios justos. O segundo momento, denominado *A relação predominante entre poder e corpo*, relata as ideologias e os comportamentos disseminados no corpo da sociedade, com intuito de estabelecer uma ordem social a partir do *poder disciplinar*. E finalmente, no terceiro momento da discussão, intitulado *A disseminação do corpo social idealizado*, é traçada uma análise do documentário de Peter Cohen cuja intenção é fomentar como o discurso da formação do corpo da sociedade se faz presente no projeto do Nazismo e, ainda, na sociedade contemporânea.

## CRÍTICA AO 'BINÔMIO PODER-VIOLÊNCA'

Para Benjamin, qualquer crítica à violência perpassa necessariamente a sua relação com o direito e a justiça, tendo como pressuposto o efeito de uma determinada causa que se transforma em violência na medida que intervém nas relações éticas. Isto assinala que a relação elementar do conjunto da ordem jurídica compõe-se de meios e fins justos ou injustos, apontando que a violência só pode ser buscada na esfera dos meios. Nesse aspecto, cabe a seguinte indagação: se a violência é, em determinados casos, um meio para fins justos ou injustos, como eliminá-la da esfera do direito e da justiça que se legitimam a partir dela? E, ainda, se ela (a violência), como princípio, pode ser considerada moral, mesmo sendo utilizada como meio para fins justos? Isto pressupõe que a assimilação consistente da realidade a partir do binômio *poder-violência* traz a possibilidade de um corpo que potencializa e transforma essas subjetividades, desarticulando a norma. Nesse sentido, o *binômio poder-violência*, como afirma Raquel Vasconcelos, assinala que “o poder é instituído nas relações legitimadas pela violência.” (2012, p.49).

Desta forma, nessa concepção, a violência é tida como um produto da natureza, uma matéria-prima que pode e deve ser utilizada sem problemas e interferências, com exceção dos casos em que haja abuso de violência para fins injustos. Esta afirmação perpassa a tese do direito natural que, por sua vez, vê a violência como

dado próprio da natureza e que se contrapõe-se completamente à concepção do direito positivo que considera o poder como algo criado historicamente.

Assim, o direito natural avalia qualquer direito existente pela crítica de seus fins, e o positivo pela crítica de seus meios. Mas apesar dessa notável contradição, ambas as escolas comungam da assertiva de que os fins justos podem ser obtidos por meios justos, e meios justos podem ser empregados para fins justos. No entanto,

> O direito natural não vê problema nenhum no uso de meios violentos para fins justos; esse uso é tão natural como o "direito" do ser humano de locomover seu corpo até um determinado ponto desejado. Segundo essa concepção (que serviu de base ideológica ao terrorismo na Revolução Francesa), a violência é um produto da natureza, por assim dizer, uma matéria-prima utilizada sem problemas, a não ser que haja abuso da violência para fins injustos (BENJAMIN, 1986, p. 160).

Contudo, se a justiça é o critério dos fins, a legitimidade é o critério dos meios. Nesse aspecto, o direito natural visa, pela justiça dos fins, legitimar os meios e o direito positivo visa garantir a justiça dos fins pela legitimidade dos meios. Assim, o direito positivo distingue os tipos de poder e a violência é o próprio poder. Essa distinção divide o poder em sancionado e não-sancionado, como assinala Benjamin. O direito legitima o poder segundo o seu conteúdo, pois todo poder adequado só a fins naturais é legítimo, como bem demarca Benjamin.

> O sentido da distinção do poder em legítimo e ilegítimo não é tão evidente assim. Deve ser recusado terminantemente o mal-entendido dos partidários do direito natural de que tal sentido consistiria na distinção da violência para fins justos e injustos. Pelo contrário, ficou claro que o direito positivo exige de qualquer poder uma explicação sobre sua origem histórica, a qual, sob certas condições, recebe sua legitimação, sua sanção (BENJAMIN, 1986, p. 162).

Nessa perspectiva, os fins naturais dos sujeitos individuais entram em colisão com fins jurídicos e o direito vê como perigo o poder nas mãos desses sujeitos, perigo como forma de impedir fins jurídicos. O Estado sente-se ameaçado quando a população tensiona o uso da violência, do poder, pois, segundo sua concepção, ele e somente ele, pode usar de determinada força. Quando essa condição foge de seu controle, nega esse uso à sociedade, tornando o poder ilegal e intransferível.

Por certo, o direito positivo é a razão de Estado, uma vez que o direito positivo[21] é gerado e organizado pelo direito natural[22]. No entanto, o Estado nega à sociedade fazer uso da violência como pré-requisito para legitimação de direitos. Assim, os fins jurídicos se desestabilizam quando os sujeitos chamam a atenção do Estado por meio do uso da violência. Tendo como pressuposto a assertiva que o direito nasce do *binômio poder-violência*, o poder não pode estar fora da alçada do direito, já que este teme seu uso pelos indivíduos, quão forte e ameaçador o *poder-violência* se tornou. Daí o direito positivo e o direito natural fazer jus ao uso da violência como critério de legitimação da sobrevivência do próprio direito.

> À tese, defendida pelo direito natural, do poder como dado da natureza, se opõe diametralmente a concepção do direito positivo, que considera o poder como algo que se criou historicamente. Se o direito natural pode avaliar qualquer direito existente apenas pela crítica de seus fins, o direito positivo pode avaliar qualquer direito que surja apenas pela crítica de seus meios. Se a justiça é o critério dos fins, a legitimidade é o critério dos meios (BENJAMIN, 1986, p. 160).

Portanto, Benjamin mostra em seu estudo que a violência não só institui direitos, mas também os mantém, de forma que ela é propriedade direta do Estado que, por sua vez, procura assegurar a ampla defesa de seus interesses a partir do uso da violência. Esta jamais poderá ser utilizada por terceiros, pois, numa tentativa predominante de manutenção da ordem social, é constituída por conceitos e denominações de classe sociais, com um viés fragmentado e segmentado a determinados setores da sociedade. Vale ressaltar que o Estado é extremamente focalista no momento em que atende aos interesses de uma classe, em desfavor de outra.

---

21. O direito positivo é a própria lei escrita, são as normas que emanam do meio social, da dialética entre fato, valor e norma. Esse direito em forma de lei visa conservar a ordem social e exige cumprimento obrigatório de todos os cidadãos. Aqui, o poder se criou historicamente. Na visão de Benjamin o Estado é o maior portador do uso da violência, ou seja, do direito natural, onde não existem limites para conservar seu poder e a ordem vigente. Quando o corpo da sociedade ameaça usar o *poder-violência*, o Estado sente-se ameaçado e nega esse direito, obtendo exclusividade em seu uso. Pode-se compreender o quanto esse poder é forte e gera conflitos.

22. O direito natural, entendido como um direito justo, que assenta na própria constituição das coisas, e não no capricho do legislador, é o direito fundamental humano, como a própria vida, a liberdade que, mesmo sem lei, continuaria existindo. Ele emana de leis naturais, pois é natural de todo ser humano porque não necessita de lei escrita. Até nas tribos mais primitivas essas leis naturais funcionavam. É um fato da cultura humana, da relação dialética do homem com a natureza que influencia o direito positivo e agrega conceitos sobre justiça e injustiça. Nas sociedades primitivas ele tem por base entidade abstrata natural que é superior à própria vontade das pessoas, como Deus. O direito natural é universal e inalienável, pois é inerente ao homem.

## A RELAÇÃO PREDOMINANTE ENTRE PODER E CORPO

Em Foucault há uma relação constante entre poder e corpo, no sentido em que os dois juntos constituem uma arma, por assim dizer, contra àqueles que ousam ir no movimento contrário ao imposto pela ordem social dominante. O autor relata que a sociedade vive em padronização predominante forjada por ideologias e comportamentos determinados por aqueles que acreditam ter o poder nas mãos. Vale ressaltar que para Foucault não existe poder, mas exercício do poder que se dá nas relações, ou seja, o que existe são relações de poder, pois o poder se desloca e se faz presente de modo molecular. Para os que acreditam terem centralizado o poder, é necessário fazer uma limpeza do corpo social para eliminar os perigosos que surge com o deslocamento do poder, pois é necessária a manutenção do equilíbrio e da ordem social a partir da docilização dos corpos.

Nesse sentido, o corpo atua como um corpo poderoso, que impõe regras e medo, para que haja, digamos, assim, uma equilibrada obediência da população. A própria polícia é um exemplo do braço forte do Estado que atua em seu favor por meio da força e da repressão, tirando do campo de vista todos aqueles que ousam desobedecer as regras e entrar em conflito com o mesmo. Nesse sentido, pode-se cogitar que Foucault vê o direito como resultado da legitimação a partir da violência como exercício do poder, uma vez que o *binômio poder-violência* pode trazer a desordem como espaço de resistência, possibilitando instituição de direitos a partir da desestabilização da "ordem social".

> É este corpo que será preciso proteger, de um modo quase médico: em lugar dos rituais através dos quais se restaurava a integridade do corpo do monarca, serão aplicadas receitas, terapêuticas como a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinquentes (FOUCAULT, 1979, p.145).

Foucault é incisivo em sua crítica ao controle produzido pelas instituições sobre o corpo para a produção de um corpo social saudável. De certa forma, em nossa sociedade o controle para a padronização existe de forma individual, microscópica e fragmentada. Ele impõe a todos um padrão social e aqueles que ousam resistir a tal imposição, de alguma forma são coptados por ele. Isto aponta para a necessidade de uma reflexão sobre a realidade que visa a totalidade e a macro- análise das relações de poder que se estabelecem, embora Foucault não acredite na possibilidade de uma

reflexão sobre a totalidade da realidade, tendo em vista que ele rompe com a tradição filosófica que acredita na capacidade do sujeito do conhecimento apreender essa totalidade.

Aliás, Foucault não trabalha com categorias como sujeito e totalidade, sobretudo porque a busca pela totalidade está na esfera da representação, algo que Foucault critica e foge ao propor em seus estudos a prática da pesquisa pautada na arqueologia e na genealogia. No entanto, é preciso pensar de que modo a produção do corpo social não estaria eliminando de modo simbólico as subjetividades que buscam romper com as regras estabelecidas. O ato de resistir gera conflitos para o Estado e suas instituições quando o corpo social e a ordem são ameaçados, pois o poder disciplinar é a tecnologia segura que as instituições (escola, prisões, hospitais, etc.) fazem uso para fazer valer a produção do corpo social, objetivando a docilização dos corpos.

A disciplinaridade como fator determinante para a produção do corpo social implica o aparecimento de instâncias normalizadoras que, por meio do poder disciplinar, toma para si o corpo dos indivíduos e o enquadra à ordem social vigente. No entanto, o poder disciplinar se fortalece justamente porque não tem função repressora, "pois se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil." (FOUCAULT, 1979, p.148).

Partindo dessa máxima, Foucault enfatiza que o poder disciplinar produz efeitos positivos também a nível do desejo e do saber, e é justamente isso que o fortalece. Os aparelhos do Estado existem para produzir tais efeitos, e mantê-los. Portanto, "[...] Nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, quotidiano, não forem modificados." (FOUCAULT, 1979, p. 149-150)

Dessa forma, Foucault enfatiza, ao assinalar que qualquer transformação nesse modo de ser do Estado, nesse corpo social em si, só seria possível com a modificação de seus mecanismos de funcionamento do poder que, por sua vez, estão nos aparelhos de Estado e até mesmo fora deles, de um modo que alcance a toda ideologia incutida nesses meios. Perceber como as peças foram dispostas e montadas é a tarefa inicial para essa modificação social. Não é concebível mudar apenas as figuras que estarão no poder, mas seus aparelhos, suas estratégias. Portanto, é preciso capacitar seus representantes, de modo que a ideologia a predominar, não seja a anteriormente

predominante, mas uma outra, com um novo viés. Isso, de certo modo, fortaleceu o discurso social democrata no período dos governos facistas.

## A DISSEMINAÇÃO DO CORPO SOCIAL IDEALIZADO

No Documentário Arquitetura da Destruição é relatada de forma clara toda a realidade política da época em que o Nazismo esteve em ascensão. Hitler, como seu precursor, foi um líder, por assim dizer, que idealizou toda uma reforma política, ideológica e até mesmo cultural da Alemanha de seu período. Ele propunha uma sociedade "higienizada", como costumava pronunciar em seus discursos. Defendia a superioridade do sangue ariano, da raça ariana, e todos aqueles que não se encaixavam na nova ordem social estavam destinados à morte. Negros, judeus, ciganos, pessoas com deficiência mental e física e opositores, ou seja, todos julgados inferiores pelo regime nazista eram condenados. O discurso da assepsia social convergia com a busca por hegemonia política do Nazismo. O avanço comunista fora contido diametralmente. A arte sofreu interrupções. O expressionismo, estilo artístico em auge na época, fora banido pelo partido nazista, por fazer críticas ao Estado.

Hitler considerava a arte moderna uma arte menor, ou arte degenerada. Ele tinha um apreço enorme pela Antiguidade, por artistas medievais, logo, o estilo de arte que ele permitia em Berlim era exatamente a greco-romana por voltar-se ao belo, a beleza do corpo humano. Nutria uma obsessão por beleza. Tudo a seu redor tinha que ser bonito. Toda a Alemanha fora reformada a seu gosto, segundo seus interesses, numa tentativa surpreendentemente negativa de mostrar ao mundo a hegemonia de seu país, impondo a todos seu ponto de vista estético.

A medicina e muitas outras profissões estavam diretamente voltadas às ordens do Estado. A medicina, especialmente, tinha um papel essencial nesse novo modelo de país proposto por Hitler. Ironicamente, é nesse contexto que surge as primeiras pesquisas científicas de combate ao câncer, pesquisas essas que tinhma na medicina a principal aliada para efetivação da assepsia geral. A obediência era regra e era seguida à risca, caso a preservação da vida do corpo social fosse o interesse maior.

Nesse contexto, Hitler instituiu seu poder por meio de diversos instrumentos: seu corpo, sua voz, sua tropa, o partido, a violência. Sua ambição por essa beleza a que ele julgava ser superior o levou a mudar completamente o rumo da Alemanha. Tudo foi acompanhando seu ritmo. Toda essa população que ele eliminara, a

seu ver, só trazia desgraças para o bem comum, para o corpo social, e o bem comum, a que ele tanto "prezava" não poderia jamais sofrer com tais interrupções. As propagandas do partido nazista propagavam o ideal de um corpo social asséptico. No entanto, de forma mascarada, a ideologia nazista de caráter racista, preconceituosa e excludente, fora disseminada e difundida pela Europa.

Na contemporaneidade, a busca por um padrão de beleza imerso em uma ordem social ocorre ainda, e consideravelmente. A mídia, como uma formadora de opinião, molda e defende um padrão de beleza único. Há um verdadeiro culto e uma veneração à beleza, ao belo, ao que é bonito de se ver. Tudo e todos que não se encaixam nesse padrão tão defendido nos meios de comunicação, por exemplo, sofrem rejeições e até violência. É comum vermos noticiários em que gays são assassinados, negros são excluídos dos grupos sociais, e, posso citar, pessoas com deficiências também, entre outros.

Por isso, é necessário pensar de que inclusão social estão falando. Embora ela seja extremamente necessária, mas é preciso indagar sobre os paradigmas impostos que inveredam por uma inclusão que deve estar apta a uma generalização do corpo social. Num contexto completamente escasso de criticidade, faz-se emergir os ditames da moda, da estetização social, numa complexa necessidade das pessoas se afirmarem dentro da sociedade, de garantirem seu lugar, de estarem de acordo com os padrões impostos. A subjetividade, o "eu", se perde nesse infame jogo de enquadramento social.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo buscou mostrar como a violência está presente na instituição do direito como fim jurídico, tão comumente utilizado pelo Estado que, deste modo, faz uso da violência como assertiva na legitimidade de suas ações. Então, se a violência pode instituir direitos, isso significa que ela pode emergir no *binômio poder-violência* como deslocamento do poder que passa a ser visto como algo positivo, uma vez que favorece a todos legitimarem seus direitos. Assim, qualquer confronto violento pautado na descentralização do poder não deve ser visto como algo negativo, mas deve ser compreendido como um conjunto de ações que desajusta as ações arbitrárias do Estado e de suas instituições.

Portanto, partindo da premissa que a sociedade sabe que a violência chama a atenção do Estado e da mídia, por exemplo, volta-se a esse meio violento, em alguns

casos, como condição de possibilidade de reivindicação de direitos. Benjamin faz crítica justamente ao uso excepcional da violência porque ela permite emergir uma força transformadora. O Estado compreende justiça e injustiça, meios legítimos e ilegítimos somente pelo viés jurídico, mantendo o controle da sociedade.

Pode-se concluir que o "Estado Violência" institui e mantém direitos obedecendo aos poderes sancionados e não sancionados, legítimos e ilegítimos, a partir de sua compreensão jurídica do que venha a ser fins justos ou injustos, tendo como foco o corpo social enquanto espaço de sua atuação e permanência. Afinal, o interesse do Estado e de suas instituições é manterem-se unânimes e inquestionáveis. Por isso, o controle dos comportamentos e das ações a partir de processos de subjetivação ocorre sempre e cotidianamente.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência – crítica do poder. In: BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura e Documentos de Barbárie*: Escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 160-175.

COHEN, Peter. *Documentário: Architecture of Doom Nazism (Arquitetura da destruição*). Organização: Channel docs filmes, Suécia,1989. Youtube. Doc: Arquitetura da Destruição [LEG]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IBqGThx2Mas. Acesso em18 de Abril de 2015.

FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p 145-152.

VASCONCELOS, Raquel Célia Silva de. Soberania *versus* Estado: crítica ao binômio poder-violência em Walter Benjamin. In:PULINO, Lúcia Helena; GADELHA, Sylvio (organizadores). Biopolítica, Escola e Resistência: infâncias para a formação de professores. São Paulo: Editora Alínea, 2012, p. 49-58.

# VIOLÊNCIA(S) MULTIFACETADA(S) EM "CONCENTRAÇÃO", DE RICARDO LÍSIAS[23]

Bruna Tella Guerra[24]
Prof. Dr. Francisco Foot Hardman (Orientador)
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

**RESUMO:** O autor Ricardo Lísias é um dos nomes da nova geração de escritores brasileiros que assumem um papel de importância no que tange à reflexão, representação e ressignificação das mais diversas formas de violência existentes na contemporaneidade. Essa postura, inclusive, é um dos fatores que garantem uma relação intensa entre seus textos e a coesão estética de sua obra. Neste texto seguinte, analiso as formas que a violência assume no conto "Concentração", levando em consideração as diferenciações que Žizek faz de violência subjetiva e violência objetiva. Para isso, a forma do texto é também entendida como algo que atua na construção de possíveis significados.
**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. Ricardo Lísias. Violência.

## 1.

No início deste ano de 2015, o autor Ricardo Lísias (1975) lançou uma coletânea de quinze contos nomeada *Concentração e outros contos*, cujos textos, – sendo um inédito e todos os outros publicados anteriormente, de forma dispersa –, embora escritos em diferentes momentos – que se estendem por aproximadamente uma década e meia –, evidenciam um projeto estético definido e em constante construção. Os textos não só se relacionam entre si, mas também com alguns romances do autor já publicados[25]. Entre os diversos fatores que garantem a coesão estética entre esses contos e romances, um deles é o tratamento dado àquilo que aqui mais nos interessa e que, de forma geral, é denominado violência.

A esse respeito, cabe estabelecer, com os devidos cuidados para não incorrer em reducionismos, uma generalização sobre a percepção da violência em Lísias: o entendimento do que é violento, na obra em questão, parece ter um caráter míope. Explico: há sempre um primeiro plano no qual a violência se apresenta de forma

[23] O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.
[24] brunatguerra@gmail.com

[25] Para citar alguns: *Cobertor de estrelas* (1999), *O livro dos mandarins* (2009), *O céu dos suicidas* (2012) e *Divórcio* (2013).

escrachada e óbvia, no entanto, à distância, ou seja, num segundo plano, ela é desfocada, tem um delineio enuviado e impreciso, embora seja incisiva. Esse padrão permite que muitas facetas violentas se coadunem nos textos de Ricardo Lísias – e por isso falaremos aqui não somente em violência, como conceito único e bem resolvido, mas em violências, no plural, garantindo uma variedade de vieses. Para que se elucide de que maneira isso ocorre, o conto "Concentração", que ganhou destaque no título da recente coletânea e que foi publicado primeiramente no segundo número da revista *Granta*, em 2008, será aqui analisado.

**2.**

"Concentração" parte da decisão tomada por Damião de viajar para Buenos Aires logo que percebe próxima mais uma de suas crises de solidão; esta, acompanhada de "uma pressão muito intensa na parte inferior da nuca e alguma dificuldade para respirar" (LÍSIAS, 2015, p. 175). Esse desconforto físico, tão comum em outros personagens de Ricardo Lísias[26], é um elemento que desperta a violência de aparência mais óbvia no conto: para que a pressão na nuca melhore, Damião tem uma necessidade frequente de se barbear, ato que fragiliza e fere de forma intensa a sua pele. Embora não haja manifesta relação entre a dor e a forma de eliminá-la, passar barbeadores descartáveis no queixo é uma obsessão do protagonista em todos os instantes do conto; no entanto, normalmente é devido à interação com outros personagens que notamos que essa prática machuca sua pele. Por isso, no avião, a aeromoça lhe oferece um *Band-Aid*; a enfermeira do Aeroporto de Ezeiza diz que sua pele está vermelha e recomenda que fique sem fazer a barba por alguns dias; e os médicos do hospital entram em consenso sobre a necessidade de uma cirurgia plástica em seu rosto. Em certo instante, o barbeador chega a ficar pendurado no rosto de Damião, que, no entanto, não consegue perceber o "estrago" realizado em sua face. Isso se evidencia no instante em que se encontra amarrado à maca de hospital:

> O que ele quer, agora, é olhar-se no espelho para ver o que há de tão estranho no seu rosto. Dani [a enfermeira], porém, recusou-se a desamarrá-lo, mas lhe trouxe um pequenino estojo de maquiagem com

[26] Como o Paulo, d'*O livro dos mandarins*, que sente uma dor irrecuperável nas costas, e o narrador homônimo ao autor de *Divórcio*, que sofre com a perda de sua pele.

> um espelhinho embutido. Damião olhou-se e pôde comprovar que não há nada de errado no seu rosto. O problema todo é aquela maldita pressão na parte de baixo da nuca (LÍSIAS, 2015, p. 200).

Essa incrível cegueira em relação ao próprio corpo ferido ocorre também num nível mais amplo, por exemplo, em relação ao contexto político. Para que isso se explicite, vale voltar ao momento inicial do conto, em que Damião se decide por viajar a Argentina com urgência. Naquele instante, o narrador afirma que "[a] decisão de ir para Buenos Aires veio justamente de três fotografias que ele estava admirando quando a pressão na parte inferior da nuca anunciou que a crise estava de volta" (LÍSIAS, 2015, p. 176). São três as imagens que observava no jornal: duas tiradas em um clube de xadrez da capital argentina, sendo que em uma delas havia dois possíveis jogadores conversando e, na outra, dois tabuleiros estampando duas posições; já a terceira foto retratava um casal dançando tango na rua *Florida*, em frente às *Galerías Pacífico*. A afirmação de que a crise estava de volta sugere tanto um sintoma da crise de solidão de Damião quanto uma crise política, econômica e social, no caso, do país a que se destinava. Tanto uma quanto outra, recorrentes. Sendo assim, ao mesmo tempo que Damião se mescla à Argentina na questão da crise, quando chega em Buenos Aires é incapaz de assimilar o contexto de gravidade política que o país vive, somente se importando com a procura incessante pelos personagens da foto, os quais poderiam contribuir com o texto que almejava escrever à imprensa.

Enquanto folheia o jornal durante o café da manhã, no hotel da capital Argentina, Damião nota que as manchetes diziam respeito às medidas de Domingo Cavallo, ministro da Economia, de restrição de saques bancários, o que nos remete diretamente ao ano de 2001, em que o *corralito* foi estabelecido na Argentina, mais especificamente durante o governo de Fernando de la Rúa, pouco antes do estado de sítio ser declarado no país. Ainda assim, Damião decide por ir à praça *Callao* perguntar aos aposentados que ali costumavam jogar gamão e damas se por acaso conheceriam os jogadores de xadrez que aparecem nas fotos de jornal, onde se depara com argentinos de todas as idades preparando faixas que pediam a renúncia do presidente e a prisão de Cavallo. Nesse instante, o narrador – sobre o qual falaremos mais adiante –, afirma que "[n]ada disso interessou muito a Damião: o que ele quer é encontrar os dois jogadores de xadrez e o casal de bailarinos de tango.". Numa loja de antiguidades, Damião pergunta ao dono quais seriam os locais em que se joga xadrez na capital argentina, mas o dono apenas soube informar que havia comprado peças do jogo num mercado de

bugigangas, comuns na Argentina desde o início da crise. Num deles, Damião vê objetos sendo vendidos a preços "de banana", bem como pessoas trocando objetos por comida; porém, o que chama sua atenção é uma caixa com peças de xadrez na qual se encontra, colada ao fundo, uma etiqueta do *Club Argentino de Ajedrez*, para onde decide se dirigir, prosseguindo sua busca pelos jogadores da foto. Ali, não vê nenhuma partida de xadrez sendo disputada, somente pessoas tentando vender suas peças, procurando valorizá-las com o apelo de que nelas havia tocado um ou outro campeão mundial. Frustrado com a procura infrutífera, no dia seguinte, mesmo diante de protestos e pessoas batendo panelas pelas ruas, Damião resolve procurar os dançarinos de tango das fotos. Ao dirigir-se às *Galerías Pacífico*, nada encontra, e parte então para o *Café Tortoni*, onde bailarinos de tango costumavam se apresentar pelas noites. É informado, porém, que já havia algum tempo que as apresentações tinham sido canceladas, bem como nos salões mais tradicionais. Sendo assim, diante de um claro cenário de crise política, econômica e social, a obsessão por se barbear e encontrar as pessoas que aparecem nas fotos do jornal brasileiro têm uma importância muito maior a Damião.

**3.**

Considerando esse enredo, quais são as facetas assumidas pela violência no conto em questão? Ou melhor, quais são os tipos de violência ali perceptíveis? Para pensar a esse respeito, é interessante utilizarmos as diferenças que Slavoj Žižek, em seu livro *Violência* (2014), estabelece entre violência subjetiva e objetiva. A primeira delas seria percebida como um estado de perturbação de um estado pacífico, de um grau zero de não violência. Sobre ela, exemplifica o filósofo, podemos considerar: a violência dos agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e as multidões fanáticas. Já a violência objetiva, que pode também ser chamada de sistêmica, residiria justamente na aparente normalidade sobre a qual emerge a violência subjetiva, e "que consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político." (ŽIŽEK, 2014, p. 18).

Em "Concentração", a violência subjetiva é aquilo que se deixa enfocar num olhar míope, é a perturbação do aparente estado zero de violência. Num nível individual, identificamos o autoflagelo de Damião, que dilacera seu rosto com lâminas de barbear descartáveis. Em um patamar social, há as manifestações e reações populares diante de uma crise econômica e política, sendo que essa última é diretamente associada

a agentes do mal: no caso, ao presidente e ao ministro da economia argentina. Em contrapartida, a violência objetiva é o desfoque na miopia, é o não poder apreender imediatamente. Sendo assim, as feridas que Damião causa ao próprio rosto podem ser sintomas de um trauma, de algo que está inconscientemente recalcado[27]. Também nesse sentido, por trás do cenário caótico nas ruas argentinas, existe a violência silenciosa do capitalismo, sobretudo em sua atual forma. Citando, mais uma vez, Žižek,

> (...) os destinos de camadas inteiras da população e por vezes até mesmo de países podem ser decididos pela dança especulativa 'solipsista' do capital, que persegue seu objetivo de rentabilidade numa beatífica indiferença ao modo como tais movimentos afetarão a realidade social. (ŽIŽEK, 2014, p. 25).

No contexto da crise argentina de 2001, essa indiferença do capital é crassa, uma vez que é resultado direto de políticas neoliberais da década governada por Carlos Menem. A substituição da base econômica argentina – a industrialização – pelo sistema de valorização financeira, o qual se sustentou por poucos anos, proporcionou uma crescente dívida externa e desembocou na perda dos padrões social e econômico do país e numa taxa de desemprego que alcançava 70% entre os jovens de 18 a 29 anos, evidenciando, assim, o fracasso da ideia de autorregulação do mercado. Cabe ressaltar, que, à sua maneira, *O livro dos mandarins* também aborda a questão da violência silenciosa do capital financeiro. Volto, então, à afirmativa inicial do conto sobre uma volta da crise: tendo em vista que o texto foi escrito em 2008, é perfeitamente possível relacioná-la também à grande crise capitalista generalizada que tem se arrastado desde aquele ano até os dias de hoje[28].

**4.**

E quanto ao fato de Damião não conseguir assimilar aquilo que presencia? No que diz respeito a isso, podemos conjecturar que sua movimentação segue a lógica do capital. Em certo momento do *Capital*, mais precisamente no trecho em que é abordado o processo de troca, Marx afirma que nas relações econômicas, "(a)s pessoas,

[27] E, de fato, como ciência indiciária, a psicanálise trabalha com vestígios.

[28] Neste instante, devo agradecer ao Alexandre Silva Martins de Souza que, com suas memórias e conhecimentos políticos, me ajudou a elucidar muitos aspectos relativos à crise argentina de 2001.

aqui, só existem, reciprocamente, na função de representantes de mercadorias e, portanto, de donos de mercadorias" (MARX, 2011, p. 109-110), completando, em seguida, que "os papéis (sic) econômicos desempenhados pelas pessoas constituem apenas personificação das relações econômicas que elas representam, ao se confrontarem" (MARX, 2011, p. 110). Consoante a isso, a ideia de que o capitalismo geraria relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas é o que pode estar em jogo na construção do personagem Damião.

Nesse sentido, é sintomático que o protagonista seja uma espécie de representante da imprensa. A primeira menção a isso ocorre logo no início do texto, quando ficamos sabendo que fotografias de jornal eram motivadoras de textos que escrevia para a imprensa, e é disso que vivia, de acordo com a resposta que dá à pergunta que a aeromoça faz a respeito de sua ocupação, no voo de ida a Buenos Aires. Ela, prontamente, conclui se tratar de um jornalista, e ele afirma que não exatamente, apresentando uma imprecisão que será mantida até o fim; dúvida que temos também ao ler muitos textos dos jornais e revistas brasileiros: será possível que quem escreveu isso é um jornalista?, nos perguntamos muitas vezes.

Como personificação das mercadorias geradas pela mídia, Damião se abstém de qualquer envolvimento social, e por ele não se afeta. Assim como o capital, cujo único objetivo é circular, sem se deter à iniquidade e a qualquer questão social, o protagonista de "Concentração" busca desenfreadamente seu objetivo inicial: encontrar os personagens que apareciam nas fotos para que pudesse escrever mais um de seus textos para a imprensa. Ainda que a violência da crise argentina atingisse níveis altíssimos, Damião opta por um "jornalismo" autista. Ora, Ricardo Lísias, como brasileiro, conhece bem o que é isso. Em seu livro *Divórcio* trouxe à tona a hipocrisia evidente de nossa imprensa, que se pauta, em sua maioria, por jogos de influência, atendendo a interesses de elites partidárias e econômicas. Não é à toa que parcela da esquerda denominou a grande imprensa brasileira de PIG – Partido da Imprensa Golpista –, que através de artifícios de descarada manipulação, é capaz de alienar grandes contingentes de pessoas a favor da manutenção de um sociedade de privilégios regida pelo capital.

**5.**

Não obstante os aspectos já apontados, "Concentração" apresenta ainda uma história paralela. Quando chega ao Aeroporto de Ezeiza e desmaia, Damião tem contato com um policial federal e um médico, os quais trocam um olhar para o qual o rapaz não se atenta. A partir desse instante, o narrador começa a atuar de forma intensa, apontando para a possibilidade de que Damião teria escrito um dos seus melhores textos caso tivesse prestado atenção na cumplicidade do policial e do médico. Aos poucos, entremeada à história sobre a qual já falamos, ficamos sabendo que aqueles dois rapazes haviam se conhecido no tiroteio de Ezeiza em 1973, quando Perón voltava do exílio. Naquele dia, o ex-presidente tocara as costas do médico, o qual a partir desse episódio ficou ficou cinco anos sem sentir suas reincidentes dores nas costas. Devido a isso, policial e médico se juntaram para roubar as mãos de Perón e atuar clandestinamente no tratamento de dores nas costas, inclusive o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso já teria usufruído dessa dispendiosa terapia.

Essa história paralela poderia gerar tantas outras interpretações, mas o que nos interessa, aqui, é o efeito formal que isso ajuda a construir. Em um ensaio denominado "Violência e Forma em Hegel e Adorno", Jaime Ginzburg procura trabalhar o entendimento do papel histórico da violência no que diz respeito à forma literária, equiparando os dois autores do título. Enquanto Hegel entenderia a forma como uma totalidade, sendo que a ação violenta do herói épico seria justificada como forma de destino, obedecendo a uma síntese totalizante, Adorno passa a pensar a forma historicamente, sob a perspectiva da violência do pós-guerra. A esse respeito, cito Ginzburg:

> A obra apontaria o que há de terrível em um contexto e estaria ciente de que continuaria sua existência estética dentro desse mesmo contexto. A forma precisa manejar as condições de visibilidade da experiência, de modo que ela possa ser compreendida, mas não a ponto que ela perca seu impacto. Seu "elemento anti-bárbaro" corresponde à sua relação com sua capacidade crítica da civilização (GINZBURG, 2012, p. 84).

Sendo assim, o conto de Lísias acaba por ser um *continuum* de um contexto de horror e violência, sendo que sua forma fragmentária atua tanto na mediação das partes entre si quanto com o todo, atendendo a seleções e renúncias. A forma, nesse caso, ao contrário da violência justificada de Hegel e de sua síntese totalizante, atende ao que Ginzburg chama de violência catastrófica, "em que o movimento de constituição

de significado é também um movimento de exclusão de parte de uma possibilidade do significado, uma recusa, e portanto uma perda – definindo assim, uma condição melancólica" (GINZBURG, 2012, p. 84).

Ainda nessa lógica, cabe ressaltar que essa condição melancólica é proporcionada por uma má-infinitude. O leque de possibilidades de se relacionar as partes de um texto, por exemplo, sem nenhuma definitiva e conclusiva, apontam para um sentido da experiência sempre incerto e frágil. (GINZBURG, 2012). Além disso, essa sensação é reforçada pelas inúmeras repetições de frases, com poucas alterações, sugerindo um dos principais sintomas do trauma: a tendência à repetição numa busca por um sentido da experiência traumática.

**6.**

Finalizando, então, a reflexão, cabe afirmar que tanto a construção do personagem Damião, de "Concentração", por meio de sua percepção de mundo e posturas, quanto a presença de um narrador irônico, debochado, juiz daquilo que narra, contribuem com o sentido crítico trazido pela forma do texto, evidenciando que a escrita de Ricardo Lísias se baseia fortemente na presença das diferentes formas de violências existentes em nosso contexto social, algo que também é reforçado pela menção a situações de horror recentes de nossa História.

**REFERÊNCIAS**

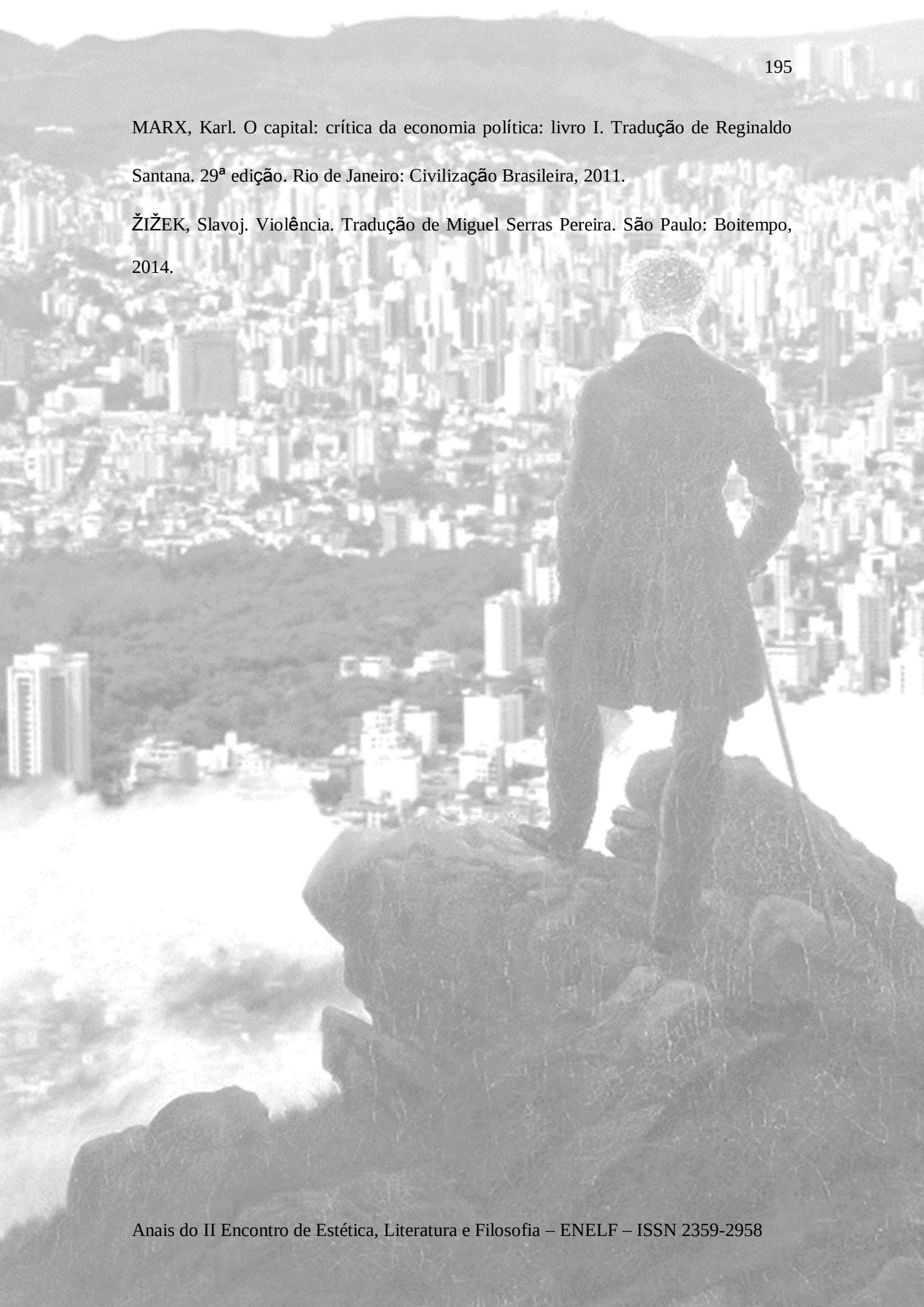
CAMBAÚVA, Daniella. Nove anos depois, Argentina relembra pior crise de sua história. Disponível em: http://www.cartacapital.com.br/internacional/nove-anos-depois-argentina-relembra-pior-crise-de-sua-historia. Acessado em: 02/08/2015.

GINZBURG, Jaime. Violência e Forma em Hegel e Adorno. In: ___. Crítica em tempos de violência. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. Concentração e outros contos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política: livro I. Tradução de Reginaldo Santana. 29ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. Violência. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.



# O EXÍLIO ROMÂNTICO DE MANUEL BANDEIRA[29]

Marcos Falchero Falleiros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

**RESUMO:** Mário de Andrade, em "A Poesia em 1930", ao comentar *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, referiu-se à condição neorromântica do modernismo. Bandeira retomava o tema do exílio e do desejo de volta em "Vou-me embora pra Pasárgada". Entre os românticos, a expressão aparece no tema do exílio, como desejo de voltar, mas, segundo o crítico, entre os "neo-neo-românticos", "vou-me embora" é desejo de libertação da vida presente. A relação entre moderno e romântico perde a homologia ao deter-se nas diferenças. Mas a indicação de sua crítica já está dada para que se perceba, entre o tema romântico do exílio e o desejo moderno de libertação, o elo entre "Vou-me embora pra Pasárgada" e a "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias.
**PALAVRAS-CHAVE**: Manuel Bandeira; Romantismo; Modernismo.

"V", "b", "p", "r" são as consoantes que explodem e se rasgam como num palavrão, em cujo campo semântico Bandeira um dia esteve exclamando: "Vou-me embora pra Pasárgada!". Assim, Bandeira, num momento de profundo *cafard* e desânimo, como ele conta em Introdução a *Itinerário de Pasárgada*, retomou o lugar em que viveu durante alguns anos na adolescência: a utopia construída pela imaginação do estudante do Pedro II quando se encantou pelo nome da cidadezinha fundada por Ciro, o Antigo.

Mas ao invés da interjeição de repulsa, que intima o inferno dos outros a retornar a suas origens, postuladas taxativamente como bastardas, a força explosiva da proparoxítona "Pasárgada" formula com sua magia a expressão do "grito de evasão" que, em sentido contrário ao realismo do xingo, toma a atitude do incomodado que se muda. Então, o retorno escapista à infância procura contado com as musas que Homero invocou para inspirar o mundo plástico da *Odisseia*. Mas em tempos escuros, os ruídos impedem o contato e o exílio para dentro da subjetividade não consegue logo a visão ex-tática da cidade-poema, o lugar em que está a poesia de Manuel Bandeira.

Depois da primeira exclamação, somente uns cinco anos mais tarde é que saltará dos "recessos do subconsciente" do poeta "de quando Deus é servido", o alumbramento de sua completa configuração:

[29] Afora o título, trata-se de trecho da tese de doutoramento *Ingenuidade e brasileirismo em Manuel Bandeira,* São Paulo: FFLCH da USP, Depto. Letras Clássicas e Vernáculas, 1995.

> utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, a minha ama-seca mulata me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta, etc. O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia: 'E como eu farei ginástica... Tomarei banhos de mar!'A esse aspecto, Pasárgada é 'toda a vida que podia ter sido e que não foi'. (BANDEIRA, 1958, p. 9).

Sem ter ainda a distância do tempo necessário para distinguir a qualidade das poesias de Drummond e Bandeira, de Murilo Mendes e de Augusto Frederico Schmidt, Mário de Andrade, no momento das publicações de 30, se revela fragilidade em algumas observações críticas, mostra entretanto intuição luminosa ao destacar a importância da temática de "Vou-me embora pra Pasárgada". Como premissa de suas observações, Mário de Andrade contrapõe o *individualismo* dos versos livres ao "ritmos menos individualistas da metrificação" e ao "poder socializante do verso medido", ao qual entretanto o poema de Bandeira retornava – porém, para mais ainda generalizar sua poesia tão pessoal. O paradoxo prepara a conclusão de Mário, em "A poesia em 1930", que vê por esse meio, Bandeira alcançar o estado-de-espírito de uma *unanimidade brasileira* (ANDRADE, 1978, p. 31).

É que, segundo Mário, a presença marcante, no Brasil, da expressão "vou-me embora", obsessão da quadra popular nacional, ganha, pela frequência, força e autonomia semânticas, contra suas origens no folclore ibérico, onde o sentido português é o do lamento de quem tem que partir contra a vontade, revestindo a frase da melancolia quando deixa sua terra e os seus. A versão brasileira, mais egoística e desamorosa, revela, pelo contrário, a vontade de evadir-se, em conotação "convertida no sentimento de abandonar aquilo em que se está" (ANDRADE, 1978, p. 31). Entre os românticos, a expressão aparece no tema do exílio, como desejo de voltar, e entre os "neo-neo-românticos", como Mário chama os modernos, numa qualificação muito pertinente a Manuel Bandeira, "vou-me embora" é desejo de libertação da vida presente, um "*não-me-amolismo*" diante das dificuldades cotidianas e do sentimento de impotência para sua solução numa prática de felicidade.

Entretanto, a relação entre moderno e romântico que o crítico estabelece perde a homologia ao deter-se na referência às diferenças. Mas a indicação de sua crítica já está dada para que se perceba, entre o tema romântico do exílio e o desejo moderno de libertação, o elo entre "Vou-me embora pra Pasárgada" e a "Canção do

Exílio" de Gonçalves Dias. É o que já pode ser entrevisto na epígrafe desse poema, que o próprio Manuel Bandeira traduziu:

> Conheces o país onde florescem as laranjeiras?
> Ardem na escura fronde os frutos de ouro...
> Conhece-lo?
> - Para lá quisera eu ir!
>
> Goethe

A ambientação lendária pela indeterminação do geral – "o país" – cria a sugestão mítica do Eldorado, do País da Cocanha ou da Pasárgada, por meio do que a epígrafe desvenda a mentalização que ordena a simplicidade sem adjetivos – como observou Aurélio Buarque de Holanda – de "Canção do Exílio". As diferenças históricas de expressão, em relação às quais Bandeira é o herdeiro, não impedem, entretanto, que suas redondilhas límpidas e viçosas, compostas ambas pelo mesmo jogo rítmico de cinco estrofes, se encontrem enraizadas na ingenuidade comum do conto-de-fadas.

O tom intimista do exilado repõe em sua reflexão solitária e nostálgica a simplicidade brasileira insubstituível para ele. A configuração imagética vivifica plasticamente o mundo distante, presentificando uma atmosfera de palmeiras ao vento, noites estreladas, sabiás e bosques floridos, numa recriação consoladora da poesia. Trata-se do mesmo mundo acolhedor procurado em "Pasárgada", agora no tom mais expansivo da libertação desejada.

Apesar das diferenças, "Canção do Exílio" e "Vou-me embora pra Pasárgada", espaçadas por um século, mostram o mesmo percurso de volta no trajeto de suas estrofes. Ambos os poemas perfazem o mesmo andamento:

a) a manifestação de desamparo e desejo, com a localização pelo lado de fora do sujeito lírico, situado pelo "lá" – na primeira estrofe:

b)

> Minha terra tem palmeiras...
> Lá sou amigo do rei...

c) descrição enumerativa a listar as qualidades no elogio ao lugar desejado, entre a primeira e a segunda estrofe:

Nosso céu tem mais estrelas...
Lá a existência é uma aventura...

d) as possibilidades de existência feliz do sujeito quando "lá" estiver – na terceira:

Em cismar, sozinho, à noite...
E quando estiver cansado...

e) a retomada do elogio, em refrões e anáforas, num segundo fôlego, à rondó, obsessivo na argumentação apologética – na quarta estrofe:

Minha terra tem primores...
Em Pasárgada tem tudo...

f) e, na quinta, a relação com a morte, como numa finalização do ciclo vital, e sua resolução feliz pelo aconchego que o lugar querido oferece, numa rotina eternizante:

Não permita Deus que eu morra ...
Quando de noite me der/ Vontade de me matar...

Mas o Hino Nacional de Pasárgada não precisa da "intenção excessiva" nem da crítica irônica para que o sujeito lírico fanfarrão, com a ameaça individualista do "vou-me embora", retome modernamente a formação retórica de nosso romantismo com a interjeição de desabafo parodiada, num ir para ficar.

A ameaça que não ganha crédito, como a da criança que arruma a mala vazia para fugir de casa, recompõe o seu lugar. A *poesia-brinquedo*, por seu fundo paródico, mais uma vez banha-se na graça de um desejo sem pecado, em cuja subjetividade recolhida o menino-arquiteto projeta o seu país ao construir o seu mundo. A peça, imobilizada em sonho claro, róseo e de clima tropical ameno, com substantivos nítidos, paus-de-sebo, bicicletas, mães d'água em beira de rio, eleva o pré-burguês à modernidade farta e livre, amoral e sensual, com o rei e o telefone.

A diferença é que sua nitidez se encontra bem longe da terra distante das outras utopias, como a da erudição carregada, mística e orientalizante de "Velejando

para Bizâncio" de William Butler Yeats, a do entorpecimento de um Coleridge opiado em "Kubla Khan", ou ainda a do poema lembrado por Bandeira ao referir-se ao seu, "Convite à Viagem", de Baudelaire, em cujo contexto europeu o desejo escapista revela a dimensão enrugada de seu cansaço.

Mais entregue a si mesmo, o individualismo ingênuo da biografia é o meio pelo qual Bandeira atinge a plenitude lírica do sonho coletivo por onde mina o universal, passando na história de seu tempo pela estação brasileira.

Ao pactuar redondilha, rondó e discurso, Bandeira sintetiza com musicalidade e retórica a formação brasileira da literatura, vincada pela oralidade em que música e recitativo, modinha e discurso encontravam o terreno fértil de expansão entre o povo que não sabia ler, como observa Antonio Candido. Sobre essa tradição, o crítico observa ainda que a relação entre música e oratória permitiu ao Romantismo brasileiro dar vazão a zonas profundas de nossa sensibilidade e vida social, descobrindo-as e incorporando-as à vida brasileira a ponto de ainda hoje ter cunho romântico e poesia musicada e o discurso comemorativo:

> Romancistas como Alencar, poetas como Castro Alves, perduram e avultam mais que os outros porque, na sua obra, foi mais cabal ou mais brilhante essa íntima aliança do verbo literário com a música e a retórica, dando origem à expressão artística mais grata à nossa sensibilidade média, que alguns pós-românticos, como Bilac, saberiam exprimir com igual maestria (CANDIDO, 1971, v. II - p. 43).

Na retórica de Pasárgada, bem menos intimista que "Canção do Exílio", o tom explosivo afeiçoa o *poema-comício*, retirando o "lá" final do verso romântico e transferindo-o para o seu mundo, invertido em repetição anafórica, no ritmo entusiasta que, ao anunciar a plataforma em causa própria, encontra o que é posterior ao "lá":

> Lá sou amigo do rei
> Lá tenho a mulher que eu quero

O favoritismo do amigo do rei, limpamente encenado no mundo familiar, pessoal, no mundo sem culpa miniatural do conto-de-fadas, universaliza-se no reconhecimento de cada um através da "causa própria" professada pela individualidade lírica, transformando a impossibilidade de uma civilização repressiva e sistemática,

conforme a profecia das palavras finais de *Raízes do Brasil*, no "mundo aberto" de um paraíso para todos (HOLANDA, 1984, p. 142).

A tendência narrativa da lírica de Bandeira, como observou Davi Arrigucci Jr. (1990, p. 204), molda a cena num desenho que circula posto na eternidade, na sequência do "e foram felizes para sempre". A infância de *Simplício olha pro ar*, *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz*, *João Felpudo*, os livros infantis que foram marcantes para o menino, são as imagens dos primeiros alumbramentos de Bandeira que, eternizadas nessa narrativa paradisíaca, podem ser ilustradas significativamente pelo desenho de Cícero Dias para *Casa-Grande & Senzala*, presépio que a musicalidade da redondilha e o retorno do rondó mantêm sempre em movimento.

A libertinagem do "mundo sem culpa" impossibilita o protestantismo da lei, fazendo de Pasárgada o lugar caseiro onde o obscurecimento sinistro da loucura é afastado em favor da anarquia infantil, feliz entre a ordem e a desordem. Ali a irracionalidade vem embalada pelo aconchego familiar de uma realidade segura, que oferece avoenga, como uma coceguinha, um brinco de racionalismo cristalino a montar com a claridade pululante de sua sonoridade o nonsense da parlenda:

> Lá a existência é uma aventura
> De tal modo inconsequente
> Que Joana a Louca de Espanha
> Vem a ser contraparente
> Da nora que nunca tive

**REFERÊNCIAS**

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte.* A poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada.* In: *Poesia e prosa,* vol. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira.* São Paulo, Martins, 1971.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

# UMA LEITURA DO ROMANCE *EL AMOR EN TIEMPOS DEL CÓLERA* NA LITERATURA E NO CINEMA

Júlio César Vasconcelos Viana
Josilene Pinheiro-Mariz (Orientadora)
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

**RESUMO:** A experiência do professor no ensino superior permite identificar os obstáculos que os aprendizes de Língua Espanhola, enfrentam quanto à compreensão de um texto literário, especialmente tratando-se da leitura de uma narrativa longa. Assim, entendemos que a adaptação fílmica de uma obra, como um romance, pode ser um instrumento que instiga à leitura, auxiliando na formação dos jovens leitores e, consequentemente, potencializando o estabelecimento de pontes interculturais entre os aprendizes de ELE e a cultura aprendida, desenvolvendo ainda a compreensão leitora. Buscamos discutir resultados da leitura a partir da adaptação fílmica (2007) do romance *El amor en tiempos del cólera* (1985), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, destacando o quanto pode motivar a leitura literária em aula de língua espanhola.
**Palavras-chave:** Literatura. Adaptação Fílmica. Teorias da Recepção. Leitura Literária. Ensino.

## INTRODUÇÃO

Como professor, notamos a dificuldade que os aprendizes de Espanhol Língua Estrangeira (ELE), sentem na tentativa da compreensão do texto, sobretudo do literário. Pensando nisso, especialmente quando se trata da língua espanhola, entendemos a adaptação fílmica do texto literário como um suporte motivador na formação de leitores. Tal afirmativa se dá, pois de um modo geral, há uma simultaneidade entre a adaptação e a obra literária original, que traz um universo de cultura e consequentemente, potencializa o estabelecimento de pontes interculturais entre os aprendizes de ELE e a cultura aprendida e ainda a compreensão leitora.

Esta pesquisa nasceu de observações e de certa inquietação que está diretamente ligada à leitura de obras literárias ao longo da formação inicial do professor de espanhol. O que se observa com frequência é que, de um modo geral, os futuros professores leem obras literárias quando são obrigados ou por diversas outras questões. A verdade é que sobretudo os romances têm menos espaço nas salas de aula sejam de línguas estrangeiras ou mesmo de língua portuguesa. Pode-se até mesmo, acrescentar que em aulas de literatura, essa realidade não está muito distante, uma vez que se prioriza a leitura de poemas e de contos, preterindo-se a leitura de romances. Tal

preferência pode estar ligada ao fator tempo, posto que para se ler uma obra romanesca necessita-se de muito mais tempo que outros gêneros literários.

Nesse sentido, a nossa pesquisa -que está em andamento- entende que é preciso motivar a leitura literária, uma vez que a obra, com todas suas qualidades, pode estimular um aprendizado mais integral por parte do aprendiz da língua, devido às peculiaridades da obra literária.

Para coletar dados, está sendo aplicada em uma turma do ensino superior de Letras com habilitação em Língua Espanhola na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), uma sequência didática que está funcionando da seguinte maneira: os aprendizes estão sendo submetidos a quatro módulos de atividades as quais funcionam primeiramente com a leitura de um quarto do livro e a aplicação de uma atividade de interpretação textual referente a esta mesma parte, em seguida os aprendizes assistem a parte da adaptação fílmica correspondente à leitura feita anteriormente, e em seguida é aplicada uma nova atividade de interpretação. O que torna interessante esta sequência didática é o fato dos aprendizes não terem acesso ao filme antes da leitura literária, garantindo em cem por cento, a leitura do romance por parte dos colaboradores.

Diante da complexidade dos fatos como: ler romance em uma língua estrangeira quando quase não se lê em língua materna, a importância de se ler uma obra literária e a necessidade de melhorar a compreensão leitora, utilizamos a adaptação fílmica da obra literária do escritor Gabriel García Márquez "*El amor en tiempos del cólera"* como suporte à formação de leitores literários, com o objetivo de fazer com que o aprendiz consiga perceber detalhes da narrativa que não foram identificados durante a leitura literária, podendo favorecer e potencializar a comunicação e o estabelecimento de pontes interculturais entre os aprendizes de ELE e a cultura aprendida, desenvolvendo ainda a compreensão leitora, uma vez que texto original -a obra na sua integralidade- pode servir de instrumento para a não separação e até mesmo de uma maior aproximação entre língua e literatura.

Baseamo-nos nas reflexões de Santoro (2007), Brait (2000) e Pinheiro-Mariz (2008), assim como nos estudos de Gorovitz (2006), sobre a teoria da estética da recepção de Iser (1979), e analisamos nesta pesquisa-ação, o fenômeno receptivo tanto na obra escrita como na adaptação cinematográfica, entre estudantes de ELE em uma Universidade pública do estado da Paraíba.

Para alcançarmos nossos objetivos delimitamos:

- Buscar discutir resultados de leitura a partir da adaptação fílmica (2007) do romance *El amor en tiempos del cólera* (1985), do escritor colombiano Gabriel García Márquez.

- Promover e analisar a prática da leitura literária, de estudantes de ELE em formação inicial, a partir da relação: Literatura e Cinema.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Um aspecto que podemos destacar da aprendizagem de uma língua estrangeira a través da leitura literária, é que a compreensão dos textos por parte do aluno está condicionada por seus conhecimentos prévios que envolvem língua, literatura e mundo, e pela "atualização" desses conhecimentos que se produz no momento da leitura. Esta ideia é defendida amplamente por Hans-Robert Jauss [30]e Wolfgang Iser, os principais mentores da Teoria da recepção. De acordo com Antonio Fillola (2007), as principais inovações no âmbito da didática da literatura, estão em total conexão com a Teoria da recepção de Jauss e Iser, que se apoia nas teorias hermenêuticas de Gadamer[31].

Pode-se orientar a considerar que no processo da leitura se produz uma troca interativa entre o texto e o leitor, e este último, o leitor, é quem completa e dá sentido ao texto lido.

> O processo de recepção efetiva-se no reconhecimento do familiar e no familiarizar do desconhecido: a apropriação de um sentido passa por um vai-e-vem descontínuo entre repulsa e atração, por meio do qual o leitor acaba integrando a mensagem a um espaço de reconhecimento. Falar em construção de sentido implica considerar a mobilidade dos objetos, pois esses não são dados fixos, mas estabelecem um vínculo permanente como o presente, constituindo a intertextualidade do sujeito na sua relação com o mundo. (GOROVITZ 2006, p.14).

Pode-se entender que a leitura é uma atividade que nos faz conectar o universo criado pelo escritor, com nosso conhecimento subjetivo do mundo. A partir desta reflexão, é possível aportar a ideia de que a leitura é uma atividade de amplificação espiritual e intelectual, porque aumenta a dimensão cognitiva e emotiva do

30 Junto com seu colega também alemão Wolfgang Iser, Jauss é um dos maiores expoentes da estética da recepção, que fundamenta suas bases na própria crítica literária alemã.

31 Hans-Georg Gadamer foi um filósofo alemão considerado como um dos maiores expoentes da hermenêutica filosófica (interpretação de textos escritos, formas verbais e não verbais).

sujeito leitor. Além disso, a leitura não pode ser considerada apenas uma atividade a mais no processo de aprendizagem de uma língua, pois trata-se de um procedimento básico para integrar o desenvolvimento das habilidades de compreensão e expressão, e para administrar a autoaprendizagem que conduzirá o aluno a sua autonomia como aprendiz.

Iser, um dos principais exponentes desta perspectiva para entender o texto, em seu ensaio "*O processo da leitura: um enfoque fenomenológico"* (1972), desenvolve a tese de que a teoria fenomenológica da arte, enfatiza a ideia de que, ao considerar uma obra literária se deve tomar em conta não unicamente o texto, mas que deve também considerar em proporção semelhante, as ações envolvidas na reação do leitor diante o texto. Uma das ideias mais interessantes a respeito, formuladas por Iser é sem dúvida o que denomina o ato de concretização. De acordo com o teórico, a obra literária possui dois níveis; o artístico que remete o texto criado pelo autor e o estético, ou seja, a concretização da obra é realizada pelo leitor, e conclui dizendo que a convergência entre o texto e o leitor é que proporciona a existência da obra literária. A obra não se concretiza apenas em estar em forma de livro, sendo o ato de leitura essencial para a obra ser considerada completa convertendo-se em uma atividade produtiva de sentido.

Iser considera que, uma característica da literatura é a indeterminação textual, ou seja, a ausência de uma correlação exata entre os fenómenos descritos nos textos. É possível entender a partir desta teoria, que se abre ao leitor duas possibilidades para chegar a normalizar a indeterminação do texto; ou o leitor projeta seus conhecimentos prévios sobre o texto ou é submetido a revisar seus próprios conhecimentos prévios.

O texto literário ativa nossa própria percepção de mundo, nos capacitando para recriar o mundo que é apresentado. O produto desta atividade criativa é o que Iser chama de dimensão virtual do texto. Esta dimensão virtual não é o próprio texto, nem mesmo é a imaginação do leitor: é a união entre o texto e a imaginação.

> Os lugares vazios indicam que não há necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo (ISER 1979, p.106).

Para Iser, nenhuma leitura pode esgotar todo o potencial de um texto, e sim, dependendo do conhecimento de mundo de cada indivíduo, pode contribuir para as

várias conclusões possíveis. Portanto o envolvimento do leitor é essencial para qualquer tipo de texto, para que se possa ser efetuada a relação leitor e texto permitindo a absorção do desconhecido pelo receptor, atitude esta, que é estimulada pelo escritor para atrair o leitor. Com base nessas reflexões, percebe-se que o leitor está destinado a ser o fator principal do ato da leitura, pois mediante este critério de indeterminação se exige uma resposta da parte dele (o leitor). Quanto mais indeterminação houver em um texto, maior é a participação do leitor e sua imaginação que está destinada a preencher os vazios que existem no texto e que incentivam o processo da leitura.

> O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios do texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comunicador central da interação do texto com o leitor (ISER 1979, p. 91).

Na obra cinematográfica o espectador também é destinado a preencher os "vazios" da compreensão da cena, compensando e administrando a mensagem fílmica utilizando a imaginação e a subjetividade. Assim, como no texto escrito, a cada leitura o leitor/espectador de certa forma "atualiza" o sentido do filme, porém, devida percepção conta com recursos de áudio, imagem, movimento, um ambiente representado, gestos, expressões faciais, música e a própria narrativa, levando-o a participar frequentemente da concretização da obra cena após cena.

O cinema com o passar dos anos, passou a ser visto como a arte do mundo moderno, que consegue fazer o leitor/espectador identificar-se em um mundo globalizado e valorizar a cultura através da imagem. Tratando a recepção da mensagem fílmica como um contato individual do leitor/espectador, este reage a cada cena de uma maneira e inconscientemente, dá significado ao real que o filme proporciona.

De acordo com Gorovitz (2006, p.16), "pensar na recepção em um contexto implica refletir sobre os efeitos que a obra desperta, definindo critérios de avaliação que não sejam apenas aferidos pelo juízo do gosto, o grau de intimidade que ela proporciona e a proximidade com uma dada base cultural". A autora explica ainda que "a obra não é meramente reprodução ou reflexo de eventos sociais, mas desempenha um papel ativo, fazendo história ao participar dos mecanismos de motivação do comportamento social".

Dessa forma, abordando o filme e sua relação estética com o espectador, também é possível afirmar que não existe mensagem fílmica cristalizada, com sentido único, é sempre plausível uma nova interpretação, tornando-se assim como na obra escrita, um estímulo para a releitura, uma nova interpretação e consequentemente um entendimento atualizado do que foi lido.

Tratando-se da aprendizagem de uma língua estrangeira, em especial a língua espanhola, através da leitura literária e da leitura cinematográfica, pode-se afirmar que aprender uma língua estrangeira, destina o aprendiz a "viajar" no mundo cultural do país cuja língua está sendo aprendida, assim, é interessante destacar que a compreensão dessas leituras, disponibiliza aspectos culturais que podem ser a chave para que os aprendizes de ELE possam saber comunicar-se em qualquer situação.

Concordando com Pinheiro-Mariz (2008), o aprendiz de uma língua estrangeira descobre outros caminhos que o levam a conhecer o mundo e entender o diferente, já que o aprendiz é envolvido pela organização lexical, a estrutura gramatical diferente da sua e as relações de um mundo diferente do seu, fazendo com que se possa ter um novo olhar para si e para sua língua materna.

O estudo de um texto supõe trabalhar tanto seus aspectos literários como os linguísticos, sendo o ideal, alcançar um equilíbrio de perspectivas que se propõe a trabalhar o linguístico e o literário sem dissociá-los.

> Portanto, quando a aprendizagem de uma língua estrangeira é associada à ficção literária, as experiências podem ser divididas em sala de aula, permitindo, de fato, uma nova visão de si e do mundo, esse seria então um dos principais objetivos dessa abordagem não dicotomizada, uma vez que, esse contato pode favorecer uma mudança de atitude diante da vida. (PINHEIRO-MARIZ 2008, p.524).

Não havendo a dissociação entre língua e literatura, o professor pode despertar o interesse dos aprendizes após a leitura, provocando-os com perguntas que ativem a atenção dos mesmos, de modo que a curto prazo tais perguntas se transforme em um ótimo debate, tornando a aula interessante e fazendo a ponte intercultural entre os aprendizes e o país estrangeiro em seus mais diversos aspectos.

Apoiando-nos nas teorias de Santoro (2007) e Brait (2000), compreendemos que muito já foi escrito a favor da não dissociação de língua e literatura, já que se entende que uma depende da outra para poder ser compreendida, porém, na prática, encontramos muitos professores que resistem ainda em dissociá-las, e até mesmo

estudantes de Letras que não são orientados a estabelecer pontes entre esses dois domínios, já que na realidade de nossa pesquisa, durante toda a graduação sempre há o professor de língua e o professor de literatura, onde nenhum "invade" a área do outro, levando aos aprendizes, que são professores em formação a inconscientemente levar essa dissociação para o resto de sua carreira profissional, preterindo-se ensinar a língua de forma automatizada e deixando a literatura em segundo plano.

Para Santoro (2007), é ainda na universidade que o estudante de letras, deve ser preparado para trabalhar com língua e literatura sem dissociação, para que possa aumentar sua capacidade de compreensão e interpretação, aprimorando assim, a sensibilidade para perceber, identificar, analisar e dar sentido ao texto, tendo como base os elementos linguísticos.

> O futuro profissional das Letras precisa, ao longo de sua formação, aprender a ter olhos e ouvidos aguçados, que lhe darão uma perspectiva privilegiada na relação com os textos vistos como discursos, que partem da materialidade linguística para alcançar significações que vão muito além do denotativo e transmitem valores, ideologia, formações históricas, sociais e culturais (SANTORO 2007 p.281).

## ANÁLISE DE DADOS

Analisando nesta pesquisa-ação, o fenômeno receptivo na obra escrita, concordamos com Iser (1979) que considera a reação do leitor diante o texto, a partir dos dados que já foram coletados, percebemos que os colaboradores desta pesquisa que em sua totalidade nunca haviam lido um romance em língua espanhola, ficaram receosos se conseguiriam ler as mais de quatrocentas páginas em língua espanhola. Através de gravação de áudio, constatamos que em um primeiro debate gravado após a leitura do primeiro quarto do livro, os alunos o consideraram de início como uma leitura chata e cansativa devido a intensa descrição de detalhes do ambiente como cores, cheiro, iluminação que retratavam a morte do fotógrafo Jeremiah de Saint-Amour, porém, um colaborador conseguiu convencer o restante da turma que aquele ambiente descrito nos mínimos detalhes associado ao ritmo da leitura poderia ser intencional, pois tal ambiente de morte era abafado e da forma como Gabriel García Márquez o descreveu o deixou "sufocado". A partir desde raciocínio, concordamos com Iser (1979) que reflete que o leitor pode projetar seus conhecimentos prévios sobre o texto podendo ser submetido a revisar seus próprios conhecimentos prévios.

Antes mesmo do ler o primeiro quarto do romance, que vai da página 11 até a página 125, os colaboradores se depararam com uma indeterminação; o título. Para eles a palavra cólera ficou como uma incógnita que os levou a imaginar que a cólera em um romance deveria está sendo empregada no sentido de doença, sofrimento ou até mesmo raiva de um possível amor que não será correspondido. Essa imaginação corresponde com a dimensão virtual do texto que Iser (1979) define nem como o próprio texto nem como a imaginação do leitor, mas sim como a união de texto e imaginação.

A partir da adaptação cinematográfica, que pode ser considerada como segunda parte do Módulo I da sequência didática, não tivemos nenhuma impressão negativa por parte dos colaboradores mesmo o filme sendo exibido com áudio e legendas em língua espanhola. A aceitação ao filme iniciou antes mesmo de assistirmos a primeira cena, mas sim, com a capa do DVD que provoca o espectador com a pergunta: ¿Cuánto tempo esperarías al amor de tu vida? Tal pergunta deu início a um pequeno debate que aumentou as expectativas e o interesse dos alunos em apreciar a obra fílmica.

Como refletido anteriormente, a dimensão virtual exposta por Iser (1979) que é definida como a união do texto e a imaginação do leitor, começa a ser desfeita a partir da relação entre literatura e cinema; os colaboradores começaram a relacionar o que haviam imaginado durante a leitura com a "realidade" exposta na adaptação fílmica. Torna-se possível concretizar os protagonistas assim como suas características físicas, a forma de se vestir, a forma de falar, etc.

Dessa forma, concordando com Gorovitz (2006), e abordando o filme e sua relação estética com o espectador, lembramos que não existe mensagem fílmica cristalizada, com sentido único, é sempre plausível uma nova interpretação, ou seja, cada colaborador assim como na obra escrita pode fazer uma interpretação diferente.

Ainda falando de relação estética e expectador, a adaptação fílmica, além de envolver os colaboradores desta pesquisa por si só em ser um filme, por ser considerada como uma atividade "diferente", que sai da rotina de uma sala de aula na qual se usam materiais impressos ou digitalizados, torna-se também sinônimo de êxito em sala de aula, por conseguir envolvê-los e dar novas interpretações através das músicas, das expressões faciais, pelos gestos, cenários, dialetos, entre outros fatores que não são percebidos durante a leitura do romance escrito.

Assim, enfatizamos que, tratando-se da aprendizagem da língua espanhola, através da leitura literária e da leitura cinematográfica, podemos afirmar que aprender uma língua estrangeira, conduz o aprendiz a em uma viagem no mundo cultural do país cuja língua está sendo aprendida, neste caso o romance acontece na Ilha de Cartagena no Caribe colombiano, assim, é interessante destacar que a compreensão dessas leituras, disponibiliza aspectos culturais que podem ser a chave para a aprendizagem da língua espanhola.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aproveitando o realismo fantástico escrito em *El amor en tiempos del cólera*, percebemos nessa primeira parte da pesquisa, que para se aprender uma língua estrangeira, em especial a língua espanhola, a interação entre literatura e cinema pode levar os alunos a se interessarem em ler o romance já que observamos que, à medida em que, a sequência didática foi sendo aplicada, a leitura feita pelos aprendizes colaboradores da pesquisa, foi gradualmente, se tornando cada vez mais crítica e atenta às percepções de mundo, refletindo na aula e na aprendizagem, fatores históricos, linguísticos e socioculturais que permitiram uma abordagem pelos caminhos da não dissociação entre a língua e a literatura.

As dificuldades relatadas no início da leitura como vocabulário e de interpretação textual, facilmente foram superadas após a visualização da adaptação fílmica, que com os vários recursos que são cabíveis a sétima arte, conseguem tanto envolver os aprendizes, quanto completar algumas lacunas não preenchidas durante a leitura literária, favorecendo e potencializando a comunicação e promovendo estabelecimento de pontes interculturais entre os aprendizes de ELE e a cultura aprendida, desenvolvendo ainda a compreensão leitora, uma vez que texto original -a obra na sua integralidade- pode servir de instrumento para a não separação e até mesmo de uma maior aproximação entre língua e literatura.

Contando com ambas artes, a literatura e o cinema, os colaboradores perceberam que o romance ocorre na cidade de Cartagena das Índias, no final do século XIX, e que dentro desse espaço físico são aprofundadas questões não só referentes à Colômbia, como também a toda América Latina. Dessa forma concordamos com Pinheiro-Mariz (2008), quando ela reflete que o aprendiz de uma língua estrangeira, pode conhecer o mundo através da literatura e entender o diferente, já que o aprendiz é

envolvido por uma organização linguística diferente da sua e se relacionar com um mundo diferente do seu, fazendo com que o leitor possa aprender a respeitar o diferente.

**REFERÊNCIAS**

BRAIT, Beth. *Língua e Literatura:* uma falsa dicotomia. Rev. ANPOLL, São Paulo, n.8,p. 187-206, jan.-jun.2000

GOROVITZ, Sabine. *Os labirintos da tradução:* a legendagem e a construção do imaginário/ Sabine Gorovitz. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, p.12-22. 2006

ISER, Wolfgang: *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *A interação do texto com o leitor.* In: LIMA, Luiz Costa. (org.) A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979.

JAUSS, Hans-Robert.: *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellatori. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

PINHEIRO-MARIZ, Josilene. *Reflexões a respeito da abordagem do texto literário em aula de Francês Língua Estrangeira (FLE). Revista On Line Eutomia Revista de Literatura e Linguística*, Recife, UFPE, v. 2, p. 522-537, 2008.

SANTORO, E. *Da indissociabilidade entre o ensino de língua e literatura:* uma proposta para o ensino do italiano como língua estrangeira em curso de letras. 2007. Tese (Doutorado em Letras) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

# REFLEXÕES SOBRE NIETZSCHE: ENTRE A ESCRITA E AS VIVÊNCIAS

Ana Carla de Abreu Siqueira[32]
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**RESUMO**: Este trabalho investiga as reflexões de Nietzsche acerca da palavra escrita, apontando que escrever é mais do que construir sentenças: significa um ato corpóreo. Desse modo, o autor trabalha com uma maneira artística de fazer conhecer impulsos e vivências, que têm a voz mais forte na revelação dos seus pensamentos. Se escrever pede um esforço de liberação das pulsões, ler exige a arte da interpretação, que consiste em ruminar o texto e perceber todas as suas possíveis decifrações. Nietzsche defende os atos de escrever, ler e interpretar como um modo de vida segundo o qual os homens não devem se enclausurar em bibliotecas, mas explorar a corporeidade, atribuindo um novo sentido à arte de criar.
**PALAVRAS-CHAVE**: Nietzsche. Escrita. Vivências. Interpretação.

O propósito deste trabalho é examinar algumas reflexões do filósofo alemão Friedrich Nietzsche acerca da palavra escrita, forma de expressão que contempla filosofia e literatura. Tal investigação exige de nós um olhar cuidadoso em direção à obra nietzschiana, levantando hipóteses de uma nova maneira de interpretação que escapasse àquela estipulada por um pensamento mecanicista, incapaz de ir além de um horizonte limitado e pequeno. Para Nietzsche, a linguagem surgiu a partir da necessidade de comunicação: por ser um ente gregário[33], cada homem precisa comunicar sentimentos, impressões, ideias e necessidades, a fim de compreender e ser compreendido. No entanto, os discursos estão eivados de um caráter sistemático e conceitual, comum a todos, negando ao autor de um texto a possibilidade de expressar as pulsões que lhe movem. Os textos filosóficos, literários, dissertativos, poéticos e autobiográficos devem transmitir o que repousa no estado interior dos seus autores.

Uma das grandes inquietações de Nietzsche, originada da filosofia de Platão, é a suposta existência de um mundo suprassensível e ideal em contraposição a um mundo sensível, conduzindo-o à inversão do platonismo. A partir dessa proposta, os

[32] Doutoranda em Filosofia pela UFC. Bolsista FUNCAP.
[33] A este propósito, Nietzsche acredita que o homem é um ser comunitário e que teme o isolamento, uma vez que possui dentro de si o instinto de rebanho (*Herde*), modo de viver em conformidade com as convenções previamente estabelecidas. Por esse motivo, seus atos e impulsos são determinados de acordo com as exigências da comunidade à qual pertence e o que há de mais individual e pessoal no indivíduo é reprimido pelo coletivo. Agir livremente é não agir segundo esse instinto, o qual segue uma moral e se adapta ao mundo estabelecido.

limites atribuídos à sensibilidade e à aparência pela tradição metafísica seriam superados, convertendo o próprio filosofar num ato de impulsos e paixões. Ao colocar o corpo como uma grande razão[34], reconfigura-se o modo segundo o qual nos expressamos através da linguagem. No que se refere às considerações acerca da palavra escrita – objeto de nosso estudo – estamos diante da formação de novas espécies de escritor e leitor.

O corpo não deve estar subordinado à consciência. Ao contrário, o pensamento é um reflexo das sensações e dos instintos, ou seja, está indissoluvelmente veiculado à nossa corporeidade. Assim o filósofo alemão afirma que: "Pensamentos são as sombras dos nossos sentimentos – sempre mais obscuros, mais vazios, mais simples do que estes." (NIETZSCHE, 2011, p.168) Não há mais um detrimento do corpo e das sensações, causado pela hipotética superioridade da racionalidade. Na medida em que Nietzsche tenta se distanciar dos problemas metafísicos, suas investigações filosóficas passam a considerar os ditames das manifestações corpóreas. Logo, a ruptura com a supremacia da consciência e com a ideia de que a linguagem não deve ser definida por seu aspecto gregário leva Nietzsche a desenvolver uma escrita que fuja da partilha do comum, uma vez que procura comunicar um estado interior e próprio.

Mas não se deve cair no erro de pensar que esse modo de escrever resulte no perspectivismo. Ao contrário, configuram-se variadas chances de interpretações porque existe a possibilidade de reconhecer vivências. Se o texto pode comunicar a própria vida, está pressuposta uma consonância de experiências entre quem escreve e quem se dirige aos textos. Caso contrário, serão revelados apenas conceitos vazios. Para o filósofo "ninguém pode escutar mais das coisas, livros incluídos, do que aquilo que já sabe. Não se tem ouvido para aquilo a que não se tem acesso a partir da experiência" (NIETZSCHE, 2004, p.53). Ou seja, é normal que qualquer um se dirija a obras de arte e livros a partir de certo ponto de observação, mas sem sujeitar-se a uma perspectiva única e tentar impô-la como um modelo a ser adotado de maneira rígida. É preciso se aproximar do texto como um conjunto de olhares a serem decifrados.

Nietzsche incentiva uma manifestação criativa, desafiando o homem a escrever a partir da pluralidade de sensações e das variações que lhe pertencem, não mais sob as rédeas de uma estrutura sistemática e sem vida. O escritor tem como função transformar em palavras as experiências e os afetos com os quais o leitor é capaz de se

[34] "O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor." (NIETZSCHE, 2008, p51)

identificar. Em *Assim falava Zaratustra*, ele diz que "De tudo quanto se escreve, agrada-me apenas o que alguém escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue; e aprenderás que sangue é espírito." (NIETZSCHE, 2008, p.58) Escrever com sangue é dissociar a linguagem do tradicional sentido de correspondência entre a palavra e algum objeto exterior para apostar num estilo ousado e vivaz.

Entrementes, o pensador alemão reconhece que, enquanto as palavras são sons de conceitos, os conceitos são imagens das sensações. O risco que se corre é, porém, que um único sinal perca sua capacidade de revelar o íntimo de quem o escreve, tornando-se vulgar[35]. Por mais que conceitos sejam conhecidos por escritor e leitor, não é suficiente reconhecer as palavras arregimentadas: é preciso ter intimidade com as experiências vividas, caso se queira realmente compreender o livro em questão.

A partir da mudança paradigmática proposta por Nietzsche não há qualquer separação entre a escrita e as vivências, uma vez que a linguagem não é mera esfera comunicativa e sim uma forma de expressão dos impulsos criativos, nascidos das tensões do sujeito. A separação radical entre alma e corpo desembocaria numa espécie de anulação das disposições afetivas, como se a criação de um texto fosse uma atividade que dispensasse os sentimentos. Todavia, até mesmo quando nos dispomos a escrever um texto que comunique teorias científicas e filosóficas, por exemplo, não podemos abandonar as forças pulsionais que pertencem ao nosso corpo.

De certo modo, quando Nietzsche fala em escrever com sangue, ele procura deslocar a criação de uma espécie de gênio que se entrega à inspiração ou intuição repentinas em direção às suas experiências íntimas, que o acompanham em um fluxo contínuo. Ou seja, é preciso trabalhar arduamente, permitindo que ideias se acumulem até que finalmente se libertem através de muito estudo, seguido de uma minuciosa lapidação da própria obra. A imaginação é necessária na medida em que permite ao autor sentir um pouco do outro, experimentar suas sensações e participar de seu destino. Mesmo assim, são necessários tempo, atenção e cuidado em vez de uma inspiração ilusória para que uma grande obra venha a nascer. A esse respeito, ele exemplifica:

> Que alguém faça dezenas de esboços de novelas, nenhum com mais de duas páginas, mas de tal clareza que todas as palavras sejam necessárias; que registre diariamente anedotas, até aprender a lhes dar a forma mais precisa e eficaz; que seja infatigável em juntar e retratar tipos e caracteres humanos; que sobretudo conte histórias com a maior

[35] Conforme o aforismo 268 de *Além do bem e do mal*.

> frequência possível e escute histórias, com olhos e ouvidos atentos ao efeito provocado nos demais ouvintes (NIETZSCHE, 2005, p.116).

A proposta é suscitar efeitos nos ouvintes, efeitos esses que atualizam a obra e lhe conferem vida. Quem escreve possui a particularidade de colocar nos textos suas vivências, sem esquecer que cada escrito revela suas manifestações. Em consequência, Nietzsche condena os pensamentos desenvolvidos apenas em livros, ou seja, ele faz uma crítica não apenas à história da filosofia, como também censura toda expressão teórica que seja erudita, resultando em obras que mais parecem enciclopédias com definições e limites, ocupando prateleiras e, um dia, tornando-se esquecidas. O filósofo acredita numa reflexão nascida de longas caminhadas. Zaratustra, por exemplo, reflete em movimento, caminhando ao ar livre, sem precisar se isolar em gabinetes e bibliotecas, de onde sairiam os livros opressores, moralistas e que causariam aos leitores mais estranhamento do que identificação.

As mesmas considerações valem para a leitura que, de acordo com Nietzsche, é uma atividade que o leva a "passear por ciência e almas alheias" (NIETZSCHE, 2004, p.40), afirmando mais uma vez que o texto é carregado de vivências. A leitura já não pode mais significar um exercício ocioso e marcado pela sobriedade, praticado por aqueles que gostam de se fechar em bibliotecas, uma vez que tal postura levaria o leitor a aprisionar sua natureza curiosa e ativa.

O texto não revela somente as palavras por trás do seu criador como também se estende a uma pluralidade de vivências, as quais podem ser colocadas em argumentação pelos olhares que repousam nelas. Como poderia então o leitor imputar suas próprias impressões, percepções e opiniões a uma escrita tão viva? Ao criar uma ponte que ligaria suas experiências às palavras interpostas no texto, o leitor não está mais se dirigindo a um aparato conceitual. Convém afirmar que essa determinação não pretende reduzir a obra do autor, mas explorar afinidades para desaguar numa dimensão nova: a leitura é uma atividade edificante, que abre portas, assimila sutilezas e reconfigura a criação artística do autor.

Cabe ao leitor se aproximar do texto com a pretensão de examiná-lo e mergulhar em seus aspectos mais íntimos. Justamente por isso os livros de Nietzsche, segundo o próprio filósofo, não se dirigem a qualquer um. Seu desejo não era ser lido por um homem designado como um membro do rebanho. Isso acontece porque, segundo Rosa Dias, Nietzsche era decisivo a quem ele pretendia que seus escritos

fossem destinados: não àqueles que iriam interpretar sua filosofia de maneira equivocada por serem dotados de uma fraca habilidade reflexiva muito menos a quem o tratasse como um alemão exemplar, um arauto dos ideais reacionários.

Além de escolher os seus ouvintes, de certo modo Nietzsche atribui a eles exímia responsabilidade na leitura de um escrito, já que são capazes de compreender, a partir de suas experiências, o sentido colocado pelo autor. Todavia, essa postura pode ser motivo de incompreensão. Alguns intérpretes não ousam se aprofundar e mergulhar na questão, a fim de não encarar o que pode vir a emergir. Cada um interpreta o texto a partir de seu tempo e, em parte, de sua visão única de mundo, suas pulsões e acontecimentos, transportando um pouco de si mesmo para a obra em questão. Para não cair no perspectivismo, isso pede a maneira correta de interpretar.

A arte da interpretação[36] exige do leitor paciência e dedicação ao texto. Por tal motivo, Nietzsche a associa a uma ruminação, em oposição à leitura rápida e despretensiosa. Sua sugestão indica a leitura cuidadosa, que não consiste na busca de uma resposta absoluta, mas na tentativa de encontrar uma abertura de possíveis decifrações. O conteúdo de um texto não se revela se for cumprida somente sua leitura: a interpretação frutífera resulta da investigação rigorosa e interessada. Seguem adiante os versos intitulados *Interpretação*, presentes na abertura de *A Gaia Ciência*: "Se me explico, me implico:/ Não posso a mim mesmo interpretar./Mas quem seguir sempre o seu próprio caminho/Minha imagem a uma luz mais clara também levará." (NIETZSCHE, 2011, p.27)

O leitor é quem capitaneia a atividade interpretativa a fim de lançar luz às palavras do autor e tornar evidente o sentido que elas encerram em si, o que só é possível a partir do reconhecimento das vivências concordantes. Interpretar um texto não é explicar nem traduzir suas ideias. Primeiro, porque operam aí incontáveis possibilidades de angariar pontos de vista; segundo, atribuir um significado exato ao texto não o permite dialogar com outras épocas, transformando-o em um escrito estático, o que passaria ao largo das intenções de um pensador que se proclamou extemporâneo; terceiro, porque interpretar é criar.

Nietzsche segue um caminho distinto daquele que fora a aposta dos eruditos: a partir da ideia de que as coisas deveriam ser tal como eles desejavam, seu horizonte acabava se tornando limitado, seguindo apenas o sentido que acreditavam ser

[36] "A escritura aforística exige uma leitura munida de uma arte, a arte da interpretação" (DIAS, 2011, p.28).

conferido às coisas. A precariedade da maneira de interpretar as ciências teria sido passada adiante no campo das artes. Se nem os objetos de experimentos científicos deveriam ser estritamente mensuráveis, é certo que as obras de arte, a música e os textos exigem, portanto, uma nova aproximação, contrária ao método que calcula e decreta um fundamento único. Com isso, a interpretação ganha um novo formato, tornando-se um trabalho de maturação – não de conceitos, mas de experiências.

Percebemos que o próprio estilo nietzschiano escapa aos demais estilos consagrados na tradição – em particular, aquele traçado na modernidade, quando o pensamento possuía soberania no sujeito, ou seja, a consciência aparecia como sua força dominante. Ao não desenvolver uma escrita sistemática para edificar sua filosofia em uma estrutura composta por aforismos, ditirambos e metáforas, o filósofo alemão segue uma trilha que apresenta dificuldades no que diz respeito à continuidade da leitura dos textos, mas que nos oferece como recompensa diversos pontos de vista e uma identificação que escapariam ao modelo de escrita contínua e secular. Ainda que os escritos de Nietzsche muitas vezes sejam incompreensíveis e cercados de mistérios, seu mérito consiste em ir além de um referencial semântico[37] convencional.

Em consequência, sua forma de expressão não se limita às palavras, uma vez que ele deixa subentendidas disposições afetivas e se comunica também através dos gestos. Segundo suas palavras, assim está delimitado o bom estilo:

> *Comunicar* um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluído o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo – a mais multifária arte do estilo que um homem já dispôs. *Bom* é todo estilo que realmente comunica um estado interior, que não se equivoca nos signos, no *tempo* dos signos, nos *gestos* – todas as leis do período são arte dos gestos (NIETZSCHE, 2004, p.57).

O sentido que está por trás de cada sentença e reside nos fragmentos é alcançada somente por aqueles que ousam abandonar o ócio para encontrar na leitura um desafio. A leitura dos textos nietzschianos não cessa suas significações, mesmo diante da descontinuidade entre os aforismos. O caráter fragmentário do texto é justamente o que dá ensejo às ruminações, aos reconhecimentos das vivências e à própria compreensão porque os intervalos entre cada aforismo são permeados por um

[37] "O texto de Nietzsche rompe com os códigos à medida que se situa para além do aparato conceitual da tradição, para além de seu referencial semântico e, mais ainda, para além de seu modo convencional de proceder: não há separação entre pensamento e vida." (AZEREDO, 2012, p.234)

intenso exercício de aprofundamento e reflexão. É como se a sua obra estivesse sempre em movimento, tornando-se inútil procurar uma verdade plena e irrefutável.

Se Nietzsche não concebe a ideia de que devemos viver num mundo mecânico, o qual ele considera sem sentido (NIETZSCHE, 2011, p.277) e onde as artes seriam facilmente ultrapassadas pela moral, ele admite, ao mesmo tempo, que uma escrita sistemática e apoiada tão somente no lugar comum do rebanho perderia qualquer força. Por esse motivo ele condena os escritos que impõem uma verdade inabalável e conceitos morais. Cada homem é uma singularidade dotada de uma multiplicidade de forças, sempre capaz de desenvolver uma escrita latejante, um modo de se expressar que consegue abarcar a corporeidade em união com a razão, ou seja, a arte, a literatura, a poesia e até a filosofia não podem esquecer vontades e afetos.

Ao olharmos retrospectivamente para as ideias nietzschianas, percebemos que sua obra nos causa um efeito surpreendente, uma vez que não olhamos a filosofia sob a mesma ótica. Em relação à palavra escrita, somos tentados a seguir à risca suas andanças e especulações, a fim de adotar um modo de produzir dotado de energia e vivências. É revelador quando ele diz: "Não escrevo somente com a mão:/O pé também dá sua contribuição./Firme, livre e valente ele vai/Pelos campos e pela página." (NIETZSCHE, 2011, p.43) Mas não somente o escritor é um andarilho; assim o leitor também o será.

## REFERÊNCIAS

AZEREDO, Vânia Dutra de. Entre o silêncio e a palavra: a questão da leitura de Nietzsche e do estilo em Nietzsche. Estudos Nietzsche, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 227-245, jul./dez. 2012.

DIAS, Rosa. Nietzsche, vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Além do bem e do mal. Tradução de Paulo César de Souza. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Assim falava Zaratustra. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

_____. Ecce Homo. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Humano, demasiado humano. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.



# ENTRE PALAVRAS PELO TEMPO: REFLEXÕES E REGISTROS NAS AULAS DE LITERATURA BRASILEIRA

Marguit Carmem Goldmeyer[38]
Instituto Superior de Educação Ivoti

**RESUMO:** Encantar pela palavra e conquistar os sujeitos escreventes para o comprometimento com a palavra, estimular estudantes de Letras para o saborear das obras do romantismo e realismo brasileiro, investir no aprimoramento constante da escrita, atentar para uma metodologia de ensino que favoreça o protagonismo dos acadêmicos, são alguns dos desafios que enfrentamos como docentes dos cursos de licenciatura. Assim, enfatizaremos a riqueza da produção de um texto coletivo, postado numa rede social, a partir dos conteúdos refletidos nas aulas de Literatura Brasileira. Destacamos também a criatividade e a competência necessárias para o registro, pois este, era inspirado em um poema estudado na aula anterior. A metodologia adotada requer a constante retomada dos conteúdos estudados, a aprendizagem com as críticas realizadas no momento de análise conjunta da nova parte do texto, reflexão sobre a relação entre as diferentes temáticas e a vida cotidiana dos protagonistas da aula, o exercício de aliar-se à tecnologia para compartilhar o texto e o comprometimento com o registro semanal. Vivendo "entre palavras pelo tempo", percebemos que a literatura precisa ser oferecida com sabedoria para que, assim, promova significados à vida de estudantes e docentes.
**PALAVRAS-CHAVE**: Reflexão. Palavra. Registro. Protagonismo. Metodologia.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Palavras ecoam pelo tempo. Algumas perdem-se, muitas permanecem. Palavras formam parcerias com outras e com pessoas. Aliam-se a novas, podem mudar até seus significados ou descobrem-se nos textos de pessoas bem distintas em situações e épocas diferentes. E, nesse movimento de questionamentos, descobertas e (in) certezas, acredita-se que também já esteja passando a época em que as aulas de Literatura Brasileira eram consideradas chatas, porque tratavam de "coisas" (expressão usada pelos alunos) do passado, sem relação com o presente e além de tudo, com um vocabulário complicadíssimo, como diriam os jovens "nada a ver".

O planejamento de uma aula bem pensada e envolvente que atraia a atenção de jovens, mediada por um professor engajado e apaixonado pelo seu fazer, transforma

[38] Doutora em Teologia pela Escola Superior de Teologia - São Leopoldo, professora no Instituto Superior de Educação Ivoti (ISEI) e no Instituto de Educação Ivoti E-mail: marguit@isei.edu.br Currículo Lattes: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do

a utopia de uma aula boa em realidade. Mudam-se os cenários, outros a(u)tores entram em cena, mas a essência de uma aula boa, não está numa dimensão distante, não há mistérios para desvendar seu segredo: está no humano. Ela é sinônima de momentos de diálogo, da participação dos aprendentes, de produção de significados e da busca pela resolução de problemas do cotidiano e da sociedade. Professor precisa mexer com as emoções dos alunos, o que desencadeará o processo da aprendizagem com mais eficácia.

Jovens querem escrever sua história, reconhecerem-se como personagens que decidem o rumo de suas vidas, percebendo que todos têm um pouco de heroi em si e um pouco de vilão, que o heroísmo está em descobrir-se como pessoa e de assumir-se como protagonista da própria vida. A experiência da leitura e da vivência da literatura contribuirá para a atribuição de significados ao mundo, à vida e para a constituição da identidade do jovem.

A crença na mudança do perfil das aulas de Literatura Brasileira baseia-se na experiência realizada com uma turma de estudantes do Curso de Letras- Língua Portuguesa, na disciplina de Literatura Brasileira I. Na primeira aula do semestre, estudantes foram desafiados a assumirem o registro dos conteúdos trabalhados em cada noite de aula e de apresentá-lo no início do encontro seguinte. Organizou-se uma lista com as datas e cada um tinha que assumir o registro para um momento. O registro consistia em retomar as reflexões, trazê-las em forma de poema, parafraseando um poeta estudado e de enriquecê-las com as próprias considerações. A transcrição era posta na página do Facebook "Entre palavras pelo tempo". No início do encontro seguinte, o autor apresentava o texto, lia-se em conjunto e, na sequência, discutia-se o texto.

A metodologia utilizada para os registros semanais, formando o texto coletivo e também o momento de socialização das produções exigia dos estudantes a capacidade de sintetizar ideias estudadas na aula, da pesquisa para complementar conceitos ou ideias abordadas, domínio dos conteúdos, criatividade no tecer dos pensamentos e também, no momento da socialização do poema, a abertura ao diálogo e às críticas dos colegas em relação ao texto apresentado.

Observou-se que o ensino da literatura que passa pela percepção dos olhos e pelas batidas do coração produz sentidos, como afirma Alves (2005, p. 81) "O início do pensamento se encontra nos olhos que têm capacidade de se assombrar com o que veem". Os estudantes, que durante sua vida acadêmica, exercitam o olhar investigativo

e curioso, certamente, depois, no exercício da profissão, promoverão essa vivência também aos seus alunos.

Nesse contexto, o presente artigo apresenta propostas de como tecer uma rede de relações entre a vida e a literatura. A literatura que produz significados e mexe com as emoções, tendo como aliada as palavras e a metodologia de ensino que propicia o protagonismo docente. A mudança na condução da aula, aproxima o estudante da literatura, fato que pode ser percebido no registro da estudante Ana Betina Goetze em "O Descobrimento da Literatura Brasileira"

> Jazia no chão, sem vida.
> A Literatura Brasileira, já tão vivida!
> Experiências negativas e imaturidade.
> Eram nossas justificativas pela falta de credibilidade.
> Com fria curiosidade
> Começamos a ouvir a nossa mestre
> Descobrimos a literatura em diferentes âmbitos:
> Enxergamos a literatura na pintura, na música e na história
> Ela nos acompanha nas tristezas e na glória.
> Imaginamos a vida ali representada
> E com olhos fechados deixamos nossa mente ser despertada.
> Comparamos textos, poesias e pintura
> Analisamos a evolução e a cultura
> Nos entregamos a Mário Quintana,
> Assim como também a Oswald e Carlos Drummond de Andrade.

## PALAVRAS: FIOS RELUZENTES DO DIÁLOGO PEDAGÓGICO

Há muitas poesias sobre a palavra, provérbios que a caracterizam, expressões que ampliam seu significado. Na verdade, a palavra é a ponte para o diálogo, promove interações, aprendizagens e produções escritas. A palavra une e a palavra separa. Há palavras que ferem e que deixam marcas profundas. Palavras que provocam diálogos, que interrompem falas e pensamentos, que consertam. As palavras também deveriam saber que tudo tem a sua hora, que é fundamental que elas saibam a hora de aparecer, no entanto, pobres palavras, essa tarefa não lhes cabe, é a pessoa que, muitas vezes, as profere de forma inconsequente. A palavra tem seus mistérios e seu charme. Ela desperta nas pessoas vozes que querem cantar a sua música de incompreensão, de inquietude, de questionamentos, de dúvidas e de alegrias, naturalmente, também. Carlos Rodrigues Brandão e Rubem Alves dialogam sobre a palavra no livro "Encantar o Mundo Pela Palavra", dando ênfase à magia da palavra e ao seu papel nesta sociedade

como elo entre as pessoas, que provoca engajamento das pessoas em seus grupos. Conforme Alves e Brandão (2006, p.57):

Tenho defendido muito sobre a urgência de encantar ou talvez melhor dizer reencantar – o mundo através da palavra. Sem querer ser inocente ou me iludir, mas pensando com os poetas, acho que muito do que pode ser feito tem a ver com reencantamento do mundo. Precisamos urgentemente redescobrir isso que, apesar de tudo, a vida é muito boa, uma difícil aventura maravilhosa. Que um riacho cristalino não é só uma coisa bonita, ele é absolutamente sagrado. Talvez seja mais deus do que Deus. A gente quer preservar essa natureza e essa vida não só para o mundo existir mais de 50 anos, mas também porque ele é tão bom, tão generoso, tão bonito!

Alves e Brandão convidam para a redescoberta e ressignificação das palavras. Vinhais enfatiza a necessidade do aluno relacionar as palavras com as suas experiências para que ele possa construir significados. Autora questiona inclusive

Pode o aluno realizar um gesto de inerpretação, por exemplo, do canto IV do poema Juca-Pirama, de Gonçalves Dias se, de alguma maneira, não o colocarmos em situações que lhe permitem entender as palavras de origem indígena utilizadas por esse autor para retratar a cultura e os valores do índio brasileiro na época da colonização deste país? (VINHAIS, 2012, p. 16).

No texto “Entre palavras pelo tempo”, Fabiane Waechter, ao comentar a aula em que os poetas românticos da primeira fase foram estudados, iniciou o texto dizendo

> Atenção! Para ler esta produção você deverá ter conhecimento dos seguintes termos indígenas:
> Juca Pirama: o destinado a morrer
> Icó: ser, estar, viver
> Apoena: aquele que enxerga longe
> Aracema: bando de papagaios
> Do Juca Pirama ao Icó

A opção escolhida para iniciar o relato mostra a preocupação da estudante em explicitar as palavras para que o leitor as compreendesse e assim, pudesse incluí-las na sua rede de palavras e de significados.

A palavra “palavra” se dá bem com muitos verbos: dizer uma palavra, escrever soletrar, ouvir, escutar, tomar a palavra e assim por diante. No entanto, uma combinação que no contexto escolar e universitário deveria ser muito mais explorada é “dar a palavra” a alguém. Parece tão simples, não custa nada dar a palavra a alguém,

mas por que esse exercício ainda permanece só como parte desejável da oratória e do discurso de muitos docentes? Quais são as palavras que instigam crianças e jovens e os mobilizam para a ação? Que espaço abre-se nas aulas para que os estudantes digam como estão se sentindo e contam um pouco das suas vidas? A estudante Bruna Endler, no seu registro, a partir da aula ligada à obra de Machado de Assis, demonstra o cansaço das estudantes ao chegarem à universidade, depois de um dia de trabalho:

> Nada melhor que começar a relatar, o que na semana passou. Muito calor e com ele a dor. Não respirar, sentir-se cansado e estar sobrecarregado, deixou a todos um tanto desmotivados. Mas era hora de parar de se lamentar e entrar na aula com outro olhar. Olhar sobre a história, a pintura e a arte. Perceber os detalhes que estão em toda a parte...

No final da noite, depois de quatro horas de envolvimento com a literatura, outro sentimento é manifestado "Muita festa e diversão compuseram a emoção de chegar ao fim da noite, novamente com alegria no coração". Percebe-se que uma aula envolvente transforma situações. A emoção interfere na aprendizagem. Um ambiente acolhedor em que as pessoas são olhadas de verdade, ouvidas e em que temas como os dramas existenciais, inspirados pela obra machadiana, são discutidos, contribui para a mudança de postura, fazendo com que o cansaço seja esquecido. Dialogar, saber escutar as palavras, silenciar para contemplá-las e ouvir o que elas têm a dizer, é também um compromisso docente. Zambrano (2004, p.35) adverte sobre o valor da palavra escrita: "Escrever é primeiro um impor silêncio: calar as palavras da comunicação mais banal, a que responde às necessidades da vida mais banais, para buscar, em uma solidão silenciosa, o que não se pode dizer: ...mas isso que não se pode dizer, é o que se tem que escrever".

O convite, a partir das palavras de Zambrano, é para que se olhe também para as palavras escritas e que se tente chegar mais perto delas. Larrosa (2004) nos mostra um pouco do caminho para essa aproximação, e com esse autor também somos conduzidos para conhecer as relações entre as palavras escritas, as faladas e as palavras que o silêncio expressa.

Larrosa (2004, p.15), no texto "Dar a ler... talvez", provoca o leitor para se aproximar mais das palavras, senti-las, todavia, permitindo que elas se comuniquem. Com "Dar a ler... talvez", o autor instiga-nos para um olhar diferente para o texto: ler um texto como se nosso contato com ele fosse pela primeira vez. Não ler, considerando-

se já, de antemão, conhecedor do texto. Simplesmente deixar se encantar por ele. O autor sugere que para “dar a ler é preciso esse gesto às vezes violento de problematizar o evidente, de converter em desconhecido o demasiado conhecido, de devolver certa obscuridade ao que parece claro, de abrir uma certa ilegibilidade no que é demasiado legível” (LARROSA, 2014, p.16). A estranheza diante do texto é sugerida e pode também pode ser sugerida para outras dimensões da vida , incluindo o contexto escolar.

As pessoas, tecendo redes de palavras, formando teias de significados, nos ensinam que é preciso deixar espaço para o estranhamento e até fomentá-lo. Um olhar de admiração e surpresa sobre algo já conhecido pode fazer com que o misterioso, o antes não-percebido, se mostre diante dos novos olhos, que desejam ver. Um olhar amoroso diante do estranho provocará o seu reconhecimento e, provavelmente, o seu acolhimento.

## ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS: ESTÍMULOS AO PROTAGONISMO DISCENTE

A reflexão a acerca das estratégias metodológicas utilizadas em sala de aula é válida e necessária para todos os níveis de ensino: Como preparamos nossas aulas? Preparamos? Como usamos os recursos tecnológicos? Que estratégias metodológicas adotamos e por quê? Nos cursos de Licenciaturas, essa reflexão deve permear as diferentes áreas do conhecimento, promovendo um contínuo diálogo entre a teoria e a prática. As perguntas "Como o aluno aprende? Como podemos mediar a aprendizagem dos alunos para que ela realmente, ocorra, considerando o fato de que eles aprendem de formas bem distintas?", devem ecoar pelos espaços de aprendizagem e levar a muitos debates e pesquisas.

Cabe destacar a contribuição de Francisco Imbernón (2012, p. 9) “É preciso lembrar que o importante não são as diversas metodologias ou técnicas de ensino como um fim em si mesmo, mas a preocupação do professor ou da professora com a aprendizagem dos alunos, e como esta se origina em todo o processo de ensino”.

Trabalhar de jeito diferente exige coragem de mudar, de inovar e de arriscar um pouco, porque pela participação e questionamentos dos estudantes, a aula pode mudar um pouco de direção, o que não implica na perda do foco da aula. Os alunos passam a ser os protagonistas e o professor terá a honra de mediar debates em torno de temas transversais com abertura para argumentações e questionamentos. A literatura

abre espaços para discussões em torno de diferentes temas, pois nutre-se da vida. E assim não faltam inspirações provindas das ações e palavras de personagens de poetas. Essa metodologia cativará os estudantes e tecerá significados para a vida. Como registrou a estudante Cristiane Juchem

> Ora direis ouvir vocábulos
> Da bela poesia de Bruna
> E vos direi, perdeste o senso em faltar à aula
> Já que agora Quincas Borba terás que defender.
> E discutimos por um período da noite
> Sobre os próximos encontros e próximas avaliações
> Também vimos contos de Machado de Assis bastante marcantes
> Que nos prepararam para a missa do galo e para a cartomante
> Direis agora! "Tresloucado amigo
> Ainda resta algum tempo
> Para mais algo produtivo?"
> E eu vos direi: Abra seu coração
> Para a bela obra de Ateneu conhece,
> e *Via Láctea* com sentimentos ler.

A escolha de estratégias não pode ser um mero desejo de fazer algo diferente e muito menos, o simples uso de dinâmicas ou técnicas que não contemplem o conteúdo que precisa ser estudado. Uma aula expositiva pode ser muito significativa se ela instigar a curiosidade fizer refletir, se promover o exercício do olhar especulativo, a formulação de hipóteses, se houver interação, se agregar significados, se fomentar o intercâmbio de ideias e levar à resolução de problemas.

Participar da aula não significa responder uma ou outra pergunta de forma automática e repetindo somente as palavras do professor: significa ouvir a pergunta do colega, contribuir acrescentando ou questionando algo, relacionar com outro tema, trazer exemplos do cotidiano, para assim ir tecendo uma rede de saberes. As perguntas nascem no terreno da curiosidade e da necessidade. Freire já afirmava "Como professor devo saber que sem a curiosidade que me move, que me inquieta, que me insere na busca, não aprendo nem ensino". (FREIRE, 2003, p. 65).

Aula bem planejada não vem engessada, os conteúdos podem ser vistos e trabalhados de diferentes perspectivas, por isso mudanças de rota não afetam a preservação dos conteúdos. A questão fundamental gira em torno da constante retomada da pergunta: Como posso facilitar a aprendizagem do aluno?

Cada vez que o professor promover a interação do grupo e a construção coletiva de conhecimentos, onde os sujeitos são ensinados a ouvir os colegas,

dialogando, questionando, pensando sobre a contribuição do outro, concordando ou discordando, argumentando, estaremos contribuindo para a formação de um profissional mais humano que, provavelmente, no futuro quando estiver atuando, será capaz de se colocar no lugar do outro para propor projetos, trabalhos coletivos e consequentes transformações na sociedade. O registro é um recurso facilitador da construção coletiva de ideias e cria uma unidade na diversidade do grupo. O extrato do registro da estudante Alice Mueller menciona o aspecto da aprendizagem

> Se me perguntarem o que é que aprendi nessa aula.
> Muito. De fato aprendi muito
> Como, por que e quando história e literatura tanto combinam
> Aprendi que a tudo na minha pátria é história, é luta, é vida
> E que a literatura explora a subjetividade e a criatividade.
> Mostrando que tem muitas coisas por trás do óbvio.
> Debaixo da noite nublada para casa seguimos
> Uma história pra contar
> De um mundo não tão distante.
> Debaixo da noite nublada, nossos pensamentos
> Um interesse uma vontade
> De ficar mais um instante.

Aprender sempre! Aprender a aprender, eis o desafio colocado, no momento, para alunos, estudantes, docentes e comunidade escolar! As palavras nos ensinam que mudar não é tão difícil quando caminhamos com os outros, confabulando, tecendo redes de saberes amparados nas teias de relações! A metodologia focada na participação ativa dos estudantes, incentivando a autonomia e a criatividade, levará às transformações na sociedade. Pelo protagonismo, crianças, jovens e adultos descobrirão que a vida só vale a pena ser vivida se for com amor, se esse for o sentido da vida!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras voam e, no seu voo, ficam atentas para poderem pousar perto de educadores que continuam apaixonados pela educação e que fazem da sua prática, uma constante pesquisa para poderem oferecer o melhor a seus alunos.

A metodologia adotada com os estudantes de Letras, na disciplina de Literatura Brasileira I, para o registro e a produção coletiva na página do Facebook "Entre palavras pelo tempo" nos mostra que, a conquista dos estudantes para a aprendizagem, não depende de poções mágicas e nem de feitos heroicos. Não há

segredos. Nem o tempo muda a necessidade básica das pessoas para produzirem novos conhecimentos: olhar nos olhos, despertar a curiosidade, buscar situações para problemas do cotidiano. Como nos contos de fada, quando João e Maria se dão conta que não adianta jogar migalhas de pão para marcar o caminho andado, estudantes engajam-se quando notam que a aprendizagem faz sentido e acrescenta algo em suas vidas, ajudando na resolução de problemas.

O registro semanal, realizado pelos estudantes, recheado de criatividade e com uma reflexão profunda, tornou-se um desafio para cada autor. Surgiu uma competitividade positiva entre os autores. Cada qual queria escrever de um jeito mais original, escolher uma imagem (pintura) diferenciada para inserir no texto, que as reflexões fossem além do já estudado, trazendo informações que os colegas ainda não conheciam. A pesquisa tornou-se uma prática constante e surgiu da curiosidade e da necessidade de quererem saber mais sobre os temas e de como esses estavam interligados.

Estudantes descobriram nas páginas dos livros do romantismo, frases que nas leituras anteriores, tinham passado despercebidas, mas que hoje, serviam para compreender fatos das suas histórias de amor e até para dar diferentes rumos a romances que estavam sendo escritos. Com Brás Cubas as estudantes tentaram desfiar os nós da existência humana, deixando alguns fios de lado e destacando outros.

Educar é viver! Buscar rotas alternativas para compreender os diferentes sujeitos e os cenários nos quais atuam, deve ser um compromisso dos educadores. Comprometer-se com a aprendizagem de crianças e jovens fará com que o tempo solidifique palavras que não podem sumir do dicionário vital da escola: amor, solidariedade e respeito! Entre as palavras pelo tempo, a literatura lembrará leitores e escreventes de que a vida deve ser vivida com plenitude!

**REFERÊNCIAS**

ALVES, Rubem. *Educação dos Sentidos*. Campinas, SP: Verus, 2005.

ALVES, Rubem; BRANDÃO, Carlos. *Encantar o mundo pela palavra***.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

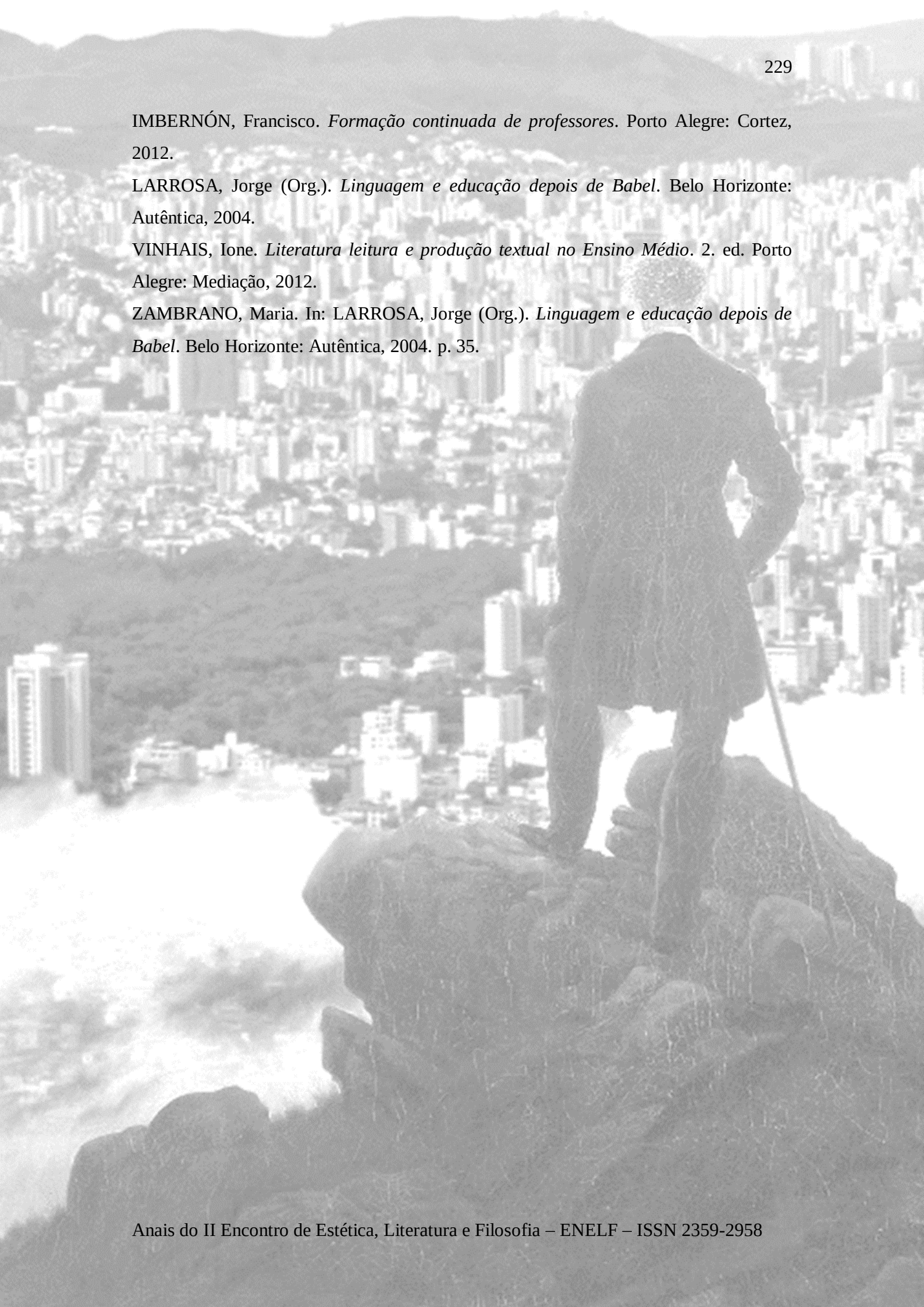
FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia:* saberes necessários à prática educativa. 27. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

IMBERNÓN, Francisco. *Formação continuada de professores*. Porto Alegre: Cortez, 2012.

LARROSA, Jorge (Org.). *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

VINHAIS, Ione. *Literatura leitura e produção textual no Ensino Médio*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2012.

ZAMBRANO, Maria. In: LARROSA, Jorge (Org.). *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 35.



# ENVIOS NA CIDADE: TRAÇO, GESTO E ALFABETO DE JOANA CÉSAR

Isabela Magalhães Bosi
Manoel Ricardo de Lima (Orientador)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

**RESUMO:** Este trabalho se propõe a pensar o projeto da artista visual Joana César como uma abertura de sentidos, a partir de uma intervenção que ela desenvolve em diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro, utilizando-se de um alfabeto secreto [criado por ela] com o qual escreve suas histórias na cidade. Podemos pensar nesse traço como um gesto de envio [contingência e promessa]. Joana César, ao escrever o aparentemente incompreensível, envia algo que pode nunca chegar, convidando-nos a uma abertura de sentidos, a ler o que não está (ex)posto, e deslocando-nos ao lugar do analfabeto [a infância] ao armar uma correspondência com uma ideia de cidade.
**PALAVRAS-CHAVE:** Cidade. Alfabeto. Envio. Joana César.

Rio de Janeiro, novembro de 2012. Uma lagarta enorme, chamada Peri, decide parar no centro da cidade para cochilar e, ao acordar, descobre-se coberta de concreto, impossibilitada de partir. Presa à terra, assiste à formação da cidade e passa a servir aos habitantes com devoção. Ao descobrir-se condenada à morte, Peri nos conta sua história, nos fala de sua indesejada feiúra e do desprezo dos homens aos quais serviu durante toda a vida. Peri é o apelido atribuído pela artista visual Joana César [autora do conto] à Avenida Perimetral – situada no centro do Rio de Janeiro. Joana, à convite da 2ª Bienal Mundial de Criatividade, em 2013, inscreveu a história ao longo do viaduto, após noticiada sua demolição[39]. Durante duas tardes, a artista, pendurada em um guindaste, traçou a narrativa fantástica no alto da Perimetral, nos *braços* de Peri, a quatorze metros do chão, valendo-se de um rolo de pintura com tinta branca.

Como no livro de Victor Hugo, *O último dia de um condenado*, em que os presos condenados à morte escrevem textos e palavras soltas na parede da cela, justo antes da guilhotina – "Parece que todos os condenados quiseram deixar rasto, pelo menos aqui" (1972, p. 30) –, Joana também procura deixar um rastro nos muros da cidade, um vestígio de uma existência fugaz, de uma memória em apagamento. Talvez a

[39] A derrubada do viaduto faz parte da chamada "operação urbana Porto Maravilha", obra da Prefeitura do Rio de Janeiro [gestão Eduardo Paes] prevista pela Lei 101/2009. A *operação*, que visa "revitalizar" Centro e Região Portuária do Rio, teve início em 2013, com a implosão do primeiro trecho da Perimetral. A via de quatro faixas era responsável por interligar grande parte do trânsito da Zona Norte à Zona Sul da cidade.

diferença mais evidente entre a grafia dos presos de Victor Hugo e a de Joana esteja no traço: a artista escreve suas histórias numa língua secreta, num alfabeto codificado, criado e conhecido somente por ela. Paulo Leminski dizia que é preciso ler uma cidade para conhecê-la, que "uma cidade se lê com tudo", com o corpo, com a vida (2012, p. 171). Joana lê a cidade e, ao mesmo tempo, inscreve-se nela, como numa correspondência em aberto, incompleta.

Antes de começar a pintar nos muros, em 1992, ela passou cerca de dois anos caminhando pelas ruas de alguns bairros do Rio, num exercício de observação, fotografando aquilo que a interessava, sem saber aonde tudo isso a levaria. Estava *lendo* a cidade. Nessas excursões, algo chamou sua atenção: as camadas que se formam nos muros da cidade, sobrepondo tinta por cima de cartazes – que logo voltam a ser pregados por cima da tinta. A cidade compreendida como um enorme palimpsesto de memórias sobrepostas, apagadas. Em pouco tempo, ela passou a inscrever nesses espaços suas histórias, recorrendo ao seu alfabeto particular.

Diante do trabalho de Joana, o objetivo deste artigo é buscar compreender essa escrita, entendida aqui também como inscrita, traço, gesto e envio [contingência e promessa], impondo-se sobre a ideia de George Steiner de que o "texto implica, entre o autor e o respectivo leitor, a promessa de um sentido" (2007, p. 13). Joana César, ao escrever o aparentemente incompreensível, expande essa promessa, convidando-nos a uma abertura de sentidos, a ler o que não está (ex)posto, deslocando-nos ao lugar do analfabeto [a infância] ao armar uma correspondência com uma ideia de cidade.

## UM ALFABETO INVENTADO
## *OU DO ANALFABETISMO*

Joana César, aos doze anos, como muitos nessa idade, tinha um diário cheio de segredos infantis, esses de que ninguém jamais poderá saber. Para manter-se segura, inventou seu próprio alfabeto, constituído por letras derivadas do alfabeto romano, como possibilidade de dizer aquilo que nunca diria, mas que, contraditoriamente, precisa ser posto para fora. Muitos anos depois, já adulta, desloca seus textos das páginas de cadernos para os muros do Rio de Janeiro – a cidade como um potencial e gigantesco bloco de notas. Agora, não só aqueles segredos infantis, mas novas histórias, confidências, assuntos íntimos, mistura de medos, perdas, fantasias eróticas etc.

Michel Foucault nos diz ser essa *escrita de si* uma das formas de se "atenuar a solidão", na qual é a própria alma que se deve criar naquilo que se escreve (2006, p. 145). Joana, ao escrever de si numa língua só sua, *cria sua alma* como um enigma, num texto secreto, e lança-a na cidade. Foucault refere-se à escrita como um mostrar-se, um expor-se, "fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro" (2006, p. 156). Para Joana, porém, esse rosto seria justamente a casca, a cobertura que ela dá às palavras por meio de seu alfabeto secreto, aproximando-se da ideia de Júlia Studart de uma literatura como experiência "do que não sabemos ou do que permanece secreto e inviolável na palavra", do desejo de literatura como o "desejo por esse lugar do segredo, por esse rastro pertencente à palavra, e só à palavra" (2012, p. 59).

Esse *desejo do segredo* é a origem da escrita de Joana, é de onde vem suas palavras e, especialmente, a forma na qual se materializam seus sentimentos, sua poesia. Seu traço nos muros [envios] na cidade nos colocam também diante do segredo, diante do que não sabemos, um enigma, "para que a língua sobretudo permaneça secreta à evidência, como se ela se inventasse a cada passo, e como se pegasse fogo imediatamente, assim que um terceiro colasse os olhos nela" (DERRIDA, 2007, p. 17).

Estamos, assim, outra vez, no lugar do analfabeto, no *estado de infância*, de que nos fala José Bergamin, em *A decadência do analfabetismo*. Para o autor, esse estado de infância seria o mesmo que o estado poético, o estado da *razão analfabeta*, puramente espiritual, poética (2012, p. 55). Infância analfabeta onde a imaginação ainda se vê livre da representação, das formas formadas, da institucionalização do pensamento no qual o adulto vê-se preso. É precisamente por meio desse analfabetismo que podemos voltar ao estado divino dos antigos "povos crianças analfabetos", onde a poesia encontra solo fértil para nascer (BERGAMIN, 2012, p. 56). Analfabetos diante das frases enigmáticas de Joana, podemos sair da *cultura literal* [que reduz o universo] e voltar à *cultura espiritual*, ou seja, ao nosso estado poético infantil de que, segundo Bergamin, todos sentimos saudades (2012, p. 60).

> O alfabetismo é o inimigo de todas as linguagens espirituais: ou seja, em definitivo, da poesia. Porque o analfabetismo verdadeiro é a espiritualidade geradora de uma linguagem, que é o espírito criador de um povo: sua poesia e seu pensamento (BERGAMIN, 2012, p. 76).

A decadência do analfabetismo será, simplesmente, a decadência da poesia (BERGAMIN, 2012). É, portanto, somente no terreno permeável do

analfabetismo que a poesia pode surgir, que podemos exercitar o "a liberdade criadora e a potência da imaginação, do criar mundos"[40] – entendendo poesia, aqui, como esse gesto criativo e criador de novos mundos. A escrita de Joana, desse modo, como "invenção de outro lugar possível" (STUDART, 2012, p. 130). É a esse lugar que o trabalho de Joana nos transporta, onde, analfabetos em sua língua, nos vemos diante de uma possível abertura de sentidos, do "pensar imaginativo do homem", "a única liberdade social indiscutível" (BERGAMIN, 2012, p. 75).

## CIDADE COMO SUPORTE
## *OU PALIMPSESTO E MEMÓRIA*

Edifícios, casas, carros, ônibus, centros comerciais se multiplicam na cidade enquanto os indivíduos buscam refugiar-se nesses espaços privados. Esse processo de interiorização, que já data de finais do século XIX, parece alcançar proporções ainda maiores na atualidade, em que "os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas" (GAGNEBIN, 2009, p. 59). Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin, essa interiorização psicológica, que Walter Benjamin já apontava em seus estudos no início do século XX, vem acompanhada por uma "interiorização espacial", em que a arquitetura passa a valorizar justamente o interior, o espaço privado (2009, p. 59). Nesse movimento, os espaços públicos de convivência na cidade diminuem consideravelmente, praticamente deixando de existir, e as ruas se reduzem a locais de passagem, impessoais.

É nesse lugar esquecido – a cidade – onde as chamadas intervenções urbanas surgem e se espalham. Os muros da cidade passam a ser vistos também como gigantescas folhas de papel, espaços possíveis de expressão. Diante disso, a escolha da cidade como suporte para suas histórias secretas não é uma decisão tomada ao acaso por Joana. Como dito anteriormente neste artigo, ela começa a intervir na paisagem do Rio de Janeiro após dedicar-se um tempo a percorrer ruas, a ler os espaços e percebê-los cheios de "potência e vida própria"[41]. Nesse processo, a rua foi se revelando para Joana como um "suporte ideal para um trabalho anônimo"[42].

[40] ACSELRAD, Marcio. *A linguagem e o paradoxo da representação.* Texto cedido pelo autor.
[41] Palavras usadas por Joana para definir a rua, na entrevista acessada dia 14/06/2015 no link revistausina.com/2014/08/16/entrevista-com-joana-cesar/
[42] Idem.

Pensando o trabalho de Joana como uma *escrita da cidade,* ou seja, "aquilo que se inscreve e se prescreve em seus muros" (LEFEBVRE, 2008, p. 70), podemos situar sua intervenção próxima à ideia de poesia como *mensagem-surpresa,* "negação aos trâmites legais de expressão da sociedade", de que nos fala Paulo Leminski (2013, p. 29). Joana, ao espalhar-se na cidade, através de seus textos codificados, passa a interferir "na construção e leitura da cidade" por outros habitantes (HYPOLITO; ROCHA, 2013, s.p.).

Para Andréia Tavares, a intervenção nos muros possibilita a existência de "brechas na realidade", onde realidade e ficção se misturam, provocando uma suspensão do tempo contínuo – o tempo da linguagem cronológica (2010, p. 22). Diferentemente de galerias e museus, onde quem chega já suspendeu conscientemente uma parte do dia para vivenciar esta situação, na rua o encontro com o inusitado promove uma interrupção inesperada do tempo. Isto intervém na leitura da cidade por outros, por aqueles que recebem o trabalho de Joana, ainda que codificado, ainda que *só* traço, sem significado algum. Sua escrita enigmática se apresenta, portanto, como uma surpresa na paisagem, uma interrupção do tempo, um vestígio.

À primeira vista, um leitor desatento pode tomar a escrita de Joana como pichação, devido ao traço enigmático e às cores [normalmente preto ou branco] típicos deste movimento frequente na paisagem carioca. Ela própria diz identificar-se com os pichadores, mais do que outros artistas urbanos, por escreverem na cidade sem serem vistos e pelo caráter marginal e de autoexpressão do movimento[43]. Há, porém, três notáveis diferenças que distanciam a escrita de Joana da pichação: o material utilizado para pintura [rolo em vez de spray], estar sempre só na hora da intervenção [pichadores costumam fazê-la em dupla ou grupo] e por escrever frases longas, verdadeiros textos, em vez de uma assinatura, como na maioria das pichações.

Há, ainda, outra diferença que nos chama atenção. Dentro do movimento da pichação, escrever por cima do nome de outro é sinal de desrespeito. Joana, ao contrário, não só se interessa como busca essa sobreposição. Os locais que escolhe para escrever costumam ser transitórios. Ela sabe que, em breve, haverá algo por cima de seu texto. Não teme o apagamento de seus traços e enxerga essas camadas como memória da superfície, ainda que tudo seja coberto de branco – como os cartazes da Mãe Valéria

[43] Entrevista acessada dia 14/06/2015 no link revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1281

de Oxossi cobertos de cal. “Não há cor, não há forma, não há texto, não há nada para ser visto imediatamente nesse caso, apenas a sensação do acúmulo, e sua força”[44].

Tais sobreposições, coberturas, vestígios fazem da cidade um “mosaico de linguagens”, “um palimpsesto cujo pergaminho foi rasgado e reescrito várias vezes” (CALVINO, 2015, p. 111). Palimpsestos, palavra grega para designar um pergaminho utilizado mais de uma vez para a escrita, eram esses pergaminhos com textos sobrepostos – mesmo após raspagem de sua superfície, o que fora inscrito ali nunca se apagava de todo, sempre ficava um rastro do texto anterior.

Propomos pensar aqui, portanto, a “cidade como palimpsesto de formas que remetem à imagem arcaica do tecido ou trama na qual se superpõem várias camadas, mais ou menos aparentes, se não invisíveis de todo” (PASAVENTO, 2004, p. 27). Exatamente onde o trabalho de Joana se insere, nessa “superposição de tempos ou um mesmo espaço”, o “palimpsesto tornado cidade”, tornando-se necessário “ler além daquilo que é exibido, enquanto forma ou escrito” (PASAVENTO, 2004, p. 28). Logo, ler a cidade é também ler o que não está exposto, dado, pronto. É ir mais a fundo, nessa memória em constante apagamento [palimpsesto] onde o trabalho de Joana flutua, permanece em suspenso.

## O GESTO DO ENVIO
## *OU PROMESSA E CONTINGÊNCIA*

A escrita de Joana, essa escrita velada e entregue à cidade, em que letras enigmáticas contam histórias que ninguém consegue ler, é – antes e sobretudo – um gesto, um movimento do corpo em expressão, em busca de expressar-se, onde talvez nem a própria narrativa esteja presente. Compreendemos este gesto como uma “simples e abandonada noção de fazer”, em que a ênfase “recai no processo, e não na obra feita” (REGINA, 2011, p. 24). Um “gesto que não é mais que puro gesto”, um “gesto de abandono” de que nos fala Júlia Studart (2012, p. 65). Gesto, portanto, do envio – aquilo que pode nunca chegar –, agindo, segundo Foucault, sobre quem envia e sobre quem recebe, por meio do “próprio gesto da escrita”, que torna presente aquele que envia, numa presença “quase física e imediata” (2006, p.153-156).

[44] Fala de Joana na entrevista acessada dia 14/06/2015 no link revistausina.com/2014/08/16/entrevista-com-joana-cesar/

Joana, ao armar essa correspondência em e com espaços da cidade, torna-se presente no outro, revelando-se oculta detrás do emaranhado de camadas de sua língua, num envio que é antes uma "promessa de um sentido" (STEINER, 2007, p. 13). É nesse envio, nessa carta inusitada, disforme, incomum, que o ato de escritura assinala, segundo Agamben, o "verificar-se de um contingente" (2015b, p. 50). Contingente como aquilo que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser, coincidindo com "o espaço da liberdade humana" e opondo-se ao necessário (AGAMBEN, 2015b, p. 38). A mensagem de Joana pode ou não *ser*, pode ou não chegar e, precisamente por isso, encontra-se no espaço de liberdade do homem, do gesto pelo gesto, da entrega como promessa de algo que pode nunca se realizar.

Assim, o trabalho de Joana habita, da mesma forma que a poesia, um espaço de contingência, de envio como promessa de sentido que "só pode ser cumprida por aquele que recebe" (AGAMBEN, 2015a, s.p.). Para Agamben, "o verdadeiro destinatário da poesia é aquele que não está habilitado para lê-la", situando, assim, a escrita no lugar do ilegível – de onde ela nasce e para onde ela se dirige (2015a, s.p.).

É esse, portanto, o jogo criado por Joana César a partir de seu traço na cidade, de seu alfabeto secreto, seu gesto de envio, contingência inerente a seu trabalho destinado aos inabilitados à leitura, aos analfabetos, à infância, numa correspondência na e com a cidade que pode nunca chegar. E, talvez, seja precisamente este o lugar de sua escrita, inscrita, ex-crita, o de *nunca chegar*, permanecendo, assim, na promessa, na espera(nça) – convite à leitura do impossível e, assim, à poesia.

**REFERÊNCIAS**

AGAMBEN, Giorgio. *¿A quién se dirige la poesía?* Revista New Observations, n. 130, 2015a. Traduzido para o espanhol por Gerardo Muñoz e Pablo Domínguez Galbraith, para Infrapolitical-Deconstruction Collective.

_____. *Bartleby – ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

BERGAMIN, José. *A arte de birlibirloque; A decadência do analfabetismo*. São Paulo: Hedra, 2012.

CALVINO, Ítalo. *Mundo escrito e mundo não escrito* – Artigos, conferências e entrevistas. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: De Sócrates a Freud e além.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. *Ditos e escritos V*. Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *A história e a narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HYPOLITO, Bárbara de Bárbara, ROCHA, Eduardo. *A cidade e as escritas urbanas.* Artigo apresentado no XV ENPOS, 2013.

HUGO, Victor. *O último dia de um condenado*. Editorial Verbo, Lisboa: 1972.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade.* Centauro Editora, São Paulo: 2008. 5a edição.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. 2ª ed. ampliada. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. *Cruz e Souza o negro branco*. In: Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trotski – 4 Biografias. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PASAVENTO, Sandra Jatahy. *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto.* Revista Esboços, v.11, n.11, UFSC, Santa Catarina: 2004.

REGINA, Joana Horst. *Waly Salomão: do fóssil ao míssil – poesia, psicanálise e utopia*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e Institucional, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2011.

STEINER, George. *O silêncio dos livros* – seguido de *Esse Vício Ainda Impune*, de Michel Crépu. Lisboa: Gradiva, 2007.

STUDART, Júlia. *Arquivo debilitado: o gesto de Evandro Affonso Ferreira*. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.

TAVARES, Andréia. *Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades.* ARS, v.8, n.16, USP, São Paulo: 2010.

# FILOSOFIA E LITERATURA: A RESPONSABILIDADE ÉTICA DO ESCRITOR EM ALBERT CAMUS

Leandson Vasconcelos Sampaio
Emanuel Ricardo Germano Nunes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**RESUMO:** O filósofo franco-argelino e Prêmio Nobel de Literatura em 1957 Albert Camus (1913-1960) fez uma série de conferências na Universidade de Uppsala, na Suécia, após ganhar o Nobel, que foram intituladas de "O artista e seu tempo", e que reunidas formam o livro "Discursos da Suécia", no qual Camus trata, dentre outros temas, sobre a questão da responsabilidade e o papel do escritor, levando em consideração, sobretudo, os acontecimentos do Século XX, como, por exemplo, o progresso científico-bélico, as duas Guerras Mundiais, o advento da bomba-atômica e das técnicas de violência nos Campos de Concentração tanto no Socialismo antidemocrático da União Soviética quanto na Alemanha Nazista. Desse modo, pretendemos mostrar a dimensão ética da responsabilidade do escritor à luz do artista-filósofo franco-argelino, articulando a ligação entre Filosofia e Literatura com a dimensão ético-política da escrita, fazendo também uma reflexão sobre a questão do engajamento, tendo em vista que, para Camus, escrever é agir.
**PALAVRAS-CHAVE**: Filosofia. Literatura. Ética. Política. Camus.

Nas séries de conferências apresentadas na Universidade de Uppsala, o romancista-filósofo franco-argelino Albert Camus aborda, dentre outros temas, o tema do papel do escritor, levando em consideração a responsabilidade ética que envolve a escrita, sobretudo, em um mundo que agora está "ameaçado de destruição nuclear." (CAMUS, sd/B, p. 129) e que em poucas décadas passou por momentos históricos que necessitavam que toda uma geração trabalhasse em prol da reconstrução do mundo[45] e que por isso, "o papel do escritor não se desliga de obrigações difíceis. Por definição, não pode ele pôr-se, hoje em dia, a serviço dos que fazem a história: está a serviço dos que a sofrem." (CAMUS, s/dB, p. 127). Desse modo, o romancista-filósofo, levando em

[45] Como comenta Barreto em *Camus, Vida e Obra*: "Pela primeira vez na história da cultura ocidental essa reconstrução ia-se processar sem a possibilidade de ajuda do passado. Receberam uma herança que, como disse René Char, não foi transmitida através de qualquer testamento. Tratava-se de uma geração deserdada, destinada a rejeitar algumas experiências essenciais em sua existência. Essa geração nascida depois de 1900 viveu alguns acontecimentos capitais na história da humanidade: a I Guerra Mundial, a depressão econômico-financeira de 1929, os expurgos dos processos de Moscou em 1936, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a defecção da democracia liberal-burguesa diante de Hitler em Munique (1938), os massacres e destruição de populações inteiras na II Guerra Mundial, culminando as suas experiências históricas com a destruição cientificamente controlada de Hiroshima e Nagasaki. Todos esses acontecimentos viriam alterar fundamentalmente a vida e a obra de toda uma geração". (BARRETO, 1971, p. 9-10).

consideração o diagnóstico de seu tempo enquanto um tempo aniquilador perpassado por Guerras Imperialistas, Campos de Concentração, o Holocausto etc., na conferência "O artista e seu tempo" evoca a resistência dos escritores em uma época em que o diálogo era cada vez mais suprimido pela violência, mantendo o compromisso ético da honestidade do intelectual, como afirma: "Quaisquer que sejam as nossas imperfeições pessoais, a nobreza da nossa profissão radicará sempre em dois compromissos difíceis de manter: a recusa de mentir sobre o que se sabe e a resistência à opressão". (CAMUS, s/dB, p. 128). Enquanto romancista-filósofo, que escreveu de forma multifacetada[46], Camus utiliza-se de várias formas de escrita para fomentar o seu engajamento, além de ensaios filosóficos, também escreveu romances, peças de teatro e editoriais jornalísticos, fazendo a sua forma de filosofar através da Literatura também uma forma de agir à luz da responsabilidade ético-política que envolve a escrita. Para Camus, a responsabilidade ética do escritor envolve o compromisso com o diálogo e a recusa do silêncio como forma de resistência. Neste horizonte, diz ele:

> No meio desta balbúrdia, o escritor já não pode esperar manter-se à parte para perseguir os pensamentos e as imagens que lhes são queridos. Até aos nossos dias, e de qualquer maneira, a abstenção sempre foi possível na história. Aquele que não aprovava podia muitas vezes calar-se ou falar de outra coisa. Hoje tudo mudou. O próprio silêncio assume um temível sentido. A partir do momento em que a própria abstenção é considerada como escolha, punida ou louvada como tal, o artista, quer queira, quer não, está embarcado. Embarcado parece-me aqui mais justo do que comprometido [*engagé*]. Não se trata, na verdade, para o artista, de um compromisso voluntário, mas antes de um serviço militar obrigatório. Qualquer artista dos nossos dias está embarcado na galé de seu tempo. Tem que resignar-se, mesmo pensando que essa galé cheira a arenque, que os seus guarda-chusmas são realmente demasiado numerosos e que, além disso, leva mal rumo. Estamos em pleno mar. O artista, tal como os outros, tem que remar, por sua vez, sem morrer, se puder, isto é, continuando a viver e a criar (CAMUS, s/dB, p. 137-138).

Neste sentido, o compromisso ético do escritor é fundamental, tendo em vista que para Camus escrever é agir e que "cada palavra engaja" (CAMUS, 1944, p.

[46]"[...] 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 idéias." (DENIS, 2002, p. 82-83.).

136 apud GERMANO, 2008, p. 267)[47], de modo que até mesmo a opção pelo silencio é uma ação[48]. Ou seja, para Camus, como o silêncio também possui as suas consequências, o escritor ao posicionar-se deve levar em consideração a dimensão ético-política da responsabilidade para com a coletividade, por isso ele afirma que "o tempo dos artistas irresponsáveis passou" (CAMUS, s/dB, p. 177). Com efeito, tendo em vista que, como diz Germano, "quando Camus diz 'artista' ele também diz 'filósofo'" (GERMANO, 2008, p. 183), podemos dizer que Camus em sua reflexão ético-política enquanto artista-filósofo recusa o conforto da irresponsabilidade enquanto escritor, por isso ele diz: "Isto não é, na verdade, fácil e eu compreendo que os artistas tenham saudade do seu antigo conforto. A mudança é um tanto brutal." (CAMUS, s/dB, p. 138) e assim, na sua conferência em Estocolmo ele diz que os escritores "enquanto se deixarem levar pelo conforto das diversões ou do conformismo, pelas brincadeiras da arte pela arte ou das prédicas da arte realista, os seus artistas ficaram no niilismo ou na esterilidade." (CAMUS, s/dB, p. 174). Neste horizonte, diz Camus:

> Os fabricantes de arte (ainda não disse os artistas) da Europa burguesa, antes e depois de 1900, aceitaram, assim, a irresponsabilidade, porque a responsabilidade supunha uma rotura esgotante com a sua sociedade (os que realmente romperam chamavam-se Rimbaud, Nietzsche, Strindberg e sabe-se o preço que pagaram). É dessa época que data a teoria da arte pela arte, o divertimento de um artista solitário, é bem justamente a arte artificial de uma sociedade fictícia e abstrata. O seu resultado lógico é a arte dos salões ou a arte puramente formal que se nutre de preciosismos e de abstrações e que acaba pela destruição de toda a realidade (CAMUS, s/dB, p. 148).

Nesta perspectiva crítica com relação à "arte pela arte", que ele chama de "fabricantes de arte"[49], afirma também Camus que "Racine, em 1957, pediria desculpa

[47]CAMUS, Albert. *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 Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008.

[48]"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).

[49]Neste sentido, é interessante notar que o romancista brasileiro Jorge Amado (que Camus chegou a resenhar sobre um de seus romances no jornal *Alger Républicain*) em 31 de Dezembro de 1942 na sua coluna "Hora da Guerra" que tratava dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial no jornal baiano *O Imparcial*, no artigo intitulado *A poesia também é uma arma* escreveu sobre o engajamento dos escritores o seguinte: "Não é preciso repetir que o nazismo, acima de tudo, odeia a inteligência e a cultura. Bem sabe ele que estas são armas da liberdade e que, enquanto elas existam, não lhe é possível dominar o mundo. Todos nós sabemos disso. Por que então os escritores todos, todos os artistas, os sábios e poetas,

de ter escrito *Bérénice* em vez de combater em defesa do Edito de Nantes" (CAMUS, s/dB, p. 140-141). Ou seja, para Camus, o papel do escritor levando em consideração a responsabilidade ética para com a coletividade é uma recusa da resignação e da passividade[50]. Assim, o escritor engajado está diretamente ligado ao seu tempo, inserido na realidade concreta cotidiana de forma práxica, pois, como diz em *O Homem Revoltado* (1951), "não podemos mais escolher nossos problemas. São eles que, um após o outro, nos escolhem." (CAMUS, 1993, p. 14). Neste sentido, ao recusar o silêncio e engajar-se, o escritor insere-se na realidade a partir da escrita tomando posição com relação à realidade, renunciando a posteridade, como comenta Denis:

> O escritor engajado renuncia, portanto, a apostar na posteridade e escolhe resolutamente responder às exigências do tempo presente. E ele assume o sacrifício da sua glória póstuma como inerente ao seu engajamento, vendo aí um salutar exercício de modéstia que atesta a sua vontade de reunir-se ao mundo dos homens e de tomar parte nos debates que o agitam (DENIS, 2002, p. 41).

Com efeito, o escritor engajado assume a responsabilidade da sua escrita para com a realidade presente e "a preocupação com a posteridade dá lugar à consciência da urgência, a reinvindicação de autonomia e de distância transforma-se numa exigência de responsabilidade e de participação, a postura de imparcialidade anula-se." (DENIS, 2002, p. 67). Ou seja, escritor engajado ao tomar posição assume na sua escritura a responsabilidade para com a coletividade a partir de sua escrita, pois "o escritor engajado está totalmente presente na escritura: fruto da sua liberdade soberana, a sua obra só a concretizará plenamente se ele assumir a inteira responsabilidade daquilo que escreve." (DENIS, 2002, p. 48). Em outras palavras, ao recusar o silencio e assumir a responsabilidade para com a coletividade, já que "o Outro é sempre testemunha do engajamento assumido e ele certifica de algum modo a sua autenticidade" (DENIS, 2002, p. 33), o escritor engajado situa-se na realidade presente como forma de responder às questões urgentes de seu tempo, como comenta Denis:

---

não se atiram à luta real e decidida contra a ameaça da escravidão nazista que pesa sobre o mundo e sobre o Brasil? Por que alguns se deixam ficar, cômoda e criminosamente, perdidos em sonetos e em poemas, em inoportunas discussões de ordem estética?" (AMADO, 2008, p. 32).

[50]"O que caracteriza desde então o engajamento é a recusa da passividade com relação a este inevitável envolvimento no mundo. Já que não é possível eludir a escolha, é preciso realizá-la voluntariamente e lucidamente, melhor do que *ser escolhido* pelas circunstâncias ou pela situação." (DENIS, 2002, p. 36).

> Com efeito, engajando-se, o escritor se decide a ir ao encontro das exigências do tempo presente. Ele deseja que a sua obra aja aqui e agora e ele aceita, em compensação, que ela seja situada, legível num contexto limitado e, portanto, ameaçada por uma obsolescência rápida. Disso resulta que o escritor engajado escolheu de qualquer modo sacrificar a posteridade da sua obra para responder à urgência do momento. (DENIS, 2002, p. 79).

A responsabilidade do escritor engajado, para Camus, neste sentido, envolve também certo risco[51], por isso comenta nos *Discursos da Suécia* (1958): "Criar, atualmente, é criar perigosamente. Toda publicação é um ato e este ato expõe às paixões de um século que nada perdoa." (CAMUS, s/dB, p. 140) e "é preciso que assumamos todos os riscos e trabalhos da liberdade." (CAMUS, s/dB, p. 175). Neste sentido, questiona, ainda nos *Discursos da Suécia*: "Que haverá de espantoso em os artistas e intelectuais terem sido as primeiras vítimas das tiranias modernas, quer da direita quer da esquerda?" (CAMUS, s/dB, p. 175). Ou seja, a responsabilidade do escritor engajado leva em consideração também o risco da escrita, sobretudo, em uma época marcada pela violência cotidiana dos Estados cada vez mais bélicos e, como afirma Barreto: "Essa consciência da responsabilidade do órgão de imprensa diante do público nascera na luta da imprensa clandestina. Nessa época as palavras deviam ser pensadas, pois um engano poderia significar a prisão ou a morte." (BARRETO, 1971, p. 127). Com efeito, a escrita engajada exige coragem e enfrentamento do medo para abertura do diálogo e a responsabilidade ético-política para com a palavra publicada, pois, cada palavra a mais, sobretudo em épocas de Guerras, pode gerar um "banho de sangue".

Lembrando que no jornal *Combat* (principal jornal da Resistência ao nazismo na França, no qual Camus foi o editor-chefe), no Editorial intitulado "O Século do Medo", na reunião de editoriais que se intitula de *Nem Vítimas, Nem Verdugos*, Camus afirma que "O século XVII foi o século das Matemáticas, o século XVIII o século das Ciências Físicas, e o século XIX o da Biologia. O nosso século XX é o século do medo." (CAMUS, s/dA, p. 163), podemos dizer que no diagnóstico camusiano de seu tempo o medo tornou-se uma espécie de *leitmotiv* do Estado a partir

[51]Neste sentido, observa Aronson sobre o engajamento de Sartre e Camus: "Ao publicar muitos artigos clandestinos, frequentemente sob circunstancias perigosas, para fortalecer o povo contra os alemães ou para encorajá-los, eles se habituaram a pensar que escrever é um ato, e adquiriram o gosto pela ação. Longe de fingir que o escritor não é responsável, eles exigiram que ele esteja pronto a cada momento para pagar pelo que escreve. Na imprensa clandestina não havia uma só linha que não pusesse em risco a vida do autor ou do impressor ou daqueles que distribuíam os panfletos da Resistência; assim, após a inflação dos anos entre guerras, quando as palavras pareciam papel-moeda, pelo qual ninguém podia pagar em ouro, a palavra escrita reencontrou o seu poder." (ARONSON, 2007: 94).

do progresso científico-bélico que tornou a destruição do mundo mais evidente, pois "a ciência é certamente uma causa do medo, porque os seus últimos progressos técnicos obrigaram a negar-se a si mesma, e porque os seus aperfeiçoamentos práticos ameaçam a destruição da terra inteira." (CAMUS, s/dA, p. 163). Nesta perspectiva, a responsabilidade para com a escrita, diante de um mundo ameaçado pela destruição nuclear, torna-se ainda mais latente, tendo em vista que cada palavra deve ter as suas consequências. Sobre a bomba atômica, o jornalista-filósofo franco-argelino no jornal *Combat*, dois dias após o lançamento da primeira, coloca-se intransigentemente em tom crítico, colocando em xeque os que a defendiam, sendo o primeiro escritor que se refere à bomba em tom crítico, diferentemente de outros jornais que de certa forma a exaltavam[52]. Ou seja, o redator-chefe do jornal *Combat*, diante de um mundo ameaçado pela destruição total no "século do medo", assume o compromisso ético-político com a responsabilidade do escritor diante dos novos fatos, comentando no seguinte trecho:

> O mundo é o que é, quer dizer, pouca coisa. É o que toda gente sabe desde ontem graças ao formidável concerto que a rádio, os jornais e as agências de informação estão a dar sobre a bomba atômica. Dizem-nos, com efeito, por entre uma quantidade extraordinária de comentários entusiastas, que qualquer cidade de importância média pode ser totalmente destruída com uma bomba do tamanho de uma bola de futebol. Os jornais americanos, ingleses e franceses, espraiam-se em dissertações elegantes sobre o futuro, o passado, os inventores, o preço, a vocação pacífica, as consequências militares e políticas e mesmo sobre o caráter independente da bomba atômica. Quanto a nós, diremos apenas isto: a civilização mecânica acaba de atingir o último grau de selvageria. Vai ser necessário escolher, num futuro pouco mais ou menos próximo, entre o suicídio coletivo e a utilização das conquistas científicas. (CAMUS, s/dA, p. 121-122).

Com efeito, como comenta Germano, "o redator-chefe do jornal Combat se mostra surpreendido e indignado pela indiferença geral em relação ao massacre e identifica, de chofre, a sociedade tecnológica, aliada à sociedade do espetáculo que começa a surgir." (GERMANO, 2008, p. 130). Neste horizonte, a crítica às novas conquistas científicas feitas por Camus ao questionar a bomba atômica demonstra um engajamento através da escrita que põe em questão a naturalização e banalização do assassinato, ou seja, "Camus questionará sobre esta suposta naturalidade do extermínio, lançando, contra a banalização do mal, um apelo corrosivo e mordaz que reduz ao

[52]"O editorial de Camus deveria ser comparado ao tratamento dado a Hiroshima por um membro do coro, o diário comunista *L'Humanité*, que falou pouco sobre a destruição real trazida pela bomba, enfatizando, em seu lugar, 'a mais sensacional descoberta científica do século.'" (ARONSON, 2007, p. 107).

absurdo à normatização do assassinato em massa." (GERMANO, 2008, p. 131). Assim, a partir da responsabilidade do escritor engajado, ao posicionar-se contra a bomba atômica, Camus "enfatizava que a civilização deve escolher entre o suicídio coletivo e o uso inteligente de suas conquistas científicas." (ARONSON, 2007, p. 107). Dessa forma, notamos que há em Camus uma filosofia que busca a responsabilidade ético-política para com a coletividade através da escrita contra o extermínio.

Desse modo, na reflexão do engajamento camusiano há uma filosofia práxica, que desvela um ê*thos*[53], ou seja, a responsabilidade ética do intelectual engajado leva em consideração uma filosofia da ação que busca a resolução prática dos problemas tendo em vista as consequências éticas do engajamento para com a coletividade na medida em que o escritor ao agir diante de um mundo permeado pela violência e pelo assassinato de Estado cotidianamente precisa posicionar-se em busca de uma filosofia que não esteja a serviço da História enquanto a História está a serviço do assassinato. Em outras palavras, para o romancista-filósofo franco-argelino, na medida em que recusa o silêncio como abertura ao diálogo, o escritor inserindo-se na realidade concreta em mundo ameaçado pela destruição nuclear precisa assumir as consequências dos seus escritos enfrentando o medo, buscando uma medida dos escritos em que a escrita esteja a favor da vida e contra a legitimação da morte.

Em suma, podemos dizer que há em Camus uma filosofia prática que busca uma ética da responsabilidade do escritor engajado que leva em consideração as consequências da escrita, tendo em vista que a escrita também é uma ação e o silêncio também tem as suas consequências, sobretudo, políticas. Neste horizonte, notamos que há uma crítica do romancista-filósofo à arte pela arte na medida em que o silêncio dos escritores que possuem a mera preocupação estética dos seus escritos também tem as suas consequências, não havendo a possibilidade de neutralidade, sobretudo, em uma época perpassada por Guerras. Assim, para o artista-filósofo Camus, a responsabilidade ética do escritor engajado torna-se crucial para o enfrentamento do medo cotidiano diagnosticado em sua época, como uma abertura para o diálogo, ainda que envolva o risco. Posicionando-se politicamente, seja através do Jornalismo, do Teatro ou da Literatura, Camus rompe com a indiferença e com a resignação que também eram marca

[53]Como afirma Amitrano: "Ao designar um *êthos* em Camus, pressuponho que ele possua em sua filosofia a inserção de um pensamento da *práxis*, isto é, a inserção de uma teoria cujo objeto seja a ação humana. Com a designação de *êthos* é possível visualizar, em seu pensamento, algo que se difere de uma posição teorética; isto é, de uma Metafísica ou Física. O que, de fato se vê é a inserção de um pensamento da *práxis*, uma teoria cujo objeto é a ação humana e pela qual se investiga aquilo que, de certo modo, constitui uma forma de política". (AMITRANO, 2014, p. 26-27).

de seu tempo. E hoje em nossa época ainda podemos dizer que Camus continua atual, pois a ameaça nuclear continua ainda presente e a abertura do diálogo como enfrentamento do medo contra a apatia que também é marca de nosso tempo ainda é necessária, de modo que a responsabilidade ética do escritor à luz de Camus também deve ser sempre lembrada em nossos engajamentos cotidianos.

**REFERÊNCIAS**

AMADO, Jorge. *Hora da Guerra: A Segunda Guerra Mundial vista da Bahia. Crônicas (1942-1944).* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMITRANO, Georgia Cristina. *Albert Camus: um pensador em tempos sombrios.* Uberlândia: EDUFU, 2014.

ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre. O fim de uma amizade no pós-guerra.* Editora Nova Fronteira: São Paulo, 2007.

BARRETO, Vicente. *Camus – Vida e Obra*. José Álvaro Editor S.A.: Rio de Janeiro, 1971.

CAMUS, Albert. *Cartas a um amigo alemão.* Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/dA.

_____. *O Avesso e o Direito seguido de Discursos da Suécia.* Lisboa: Livros do Brasil, s/dB.

_____. *O Homem Revoltado*. São Paulo. Record, 1993.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.

GERMANO, Emanuel. *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.

# A ELOCUÇÃO NOS POEMAS DE TEOR HOMOERÓTICO DE TIBULO

Maria Helena Aguiar Martins
Francisco Edi Oliveira Sousa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**Resumo:** Neste trabalho analisamos a elocução nos poemas 1.4, 1.8 e 1.9 do *corpus tibullianum*. Tais poemas foram escolhidos porque desenvolvem uma temática comum dentro da obra do poeta latino Tibulo (*c*. 55-19 a.C.): a homossexualidade. Para isso, utilizamos principalmente como fundamentação teórica as obras *Retórica a Herênio*, de autor incerto e *Manual de Retórica Literária*, de Lausberg, além dos comentários de Maltby e Putnam. O estudo é relevante porque, para as discussões de conteúdo na poesia latina, é necessária uma análise da elocução do texto. Tibulo utiliza a mimese de conteúdo, através da disposição das palavras no verso. Assim, conteúdo (*res*) e forma (*uerba*) formam uma imagem em conjunto. Trazemos à baila a requintada elocução do poeta Tibulo.
**Palavras-chave**: Tibulo 1.4, 1.8, 1.9. Elegia. Retórica. Elocução. Homossexualidade.

Tibulo apresenta, no livro I, dois personagens objetos do seu amor: Délia, uma mulher (1.1, 1.2, 1.3, 1.5, 1.6) e Márato, um garoto. O livro I possui uma estrutura organizada. Primeiramente, ele possui dez poemas, o poema 1 se conecta ao poema 10 através da retomada da discussão do tema no poema inicial, principalmente seu discurso antibélico. Entre esses poemas, dois pares de poemas dedicados a Délia, a saber, o 1 e o 3 e o 5 e o 6, são separados pelo poema de caráter homossexual, através da aparição de Márato. O sétimo poema separa o círculo de Délia e o círculo de Márato (8 e 9) e consiste num discurso dedicado ao aniversário do triunfo de Messala Corvino (64 a.C-8 d.C), patrono de Tibulo.

Serão analisados os poemas 1.4, 1.8 e 1.9, que, como dito previamente, formam o ciclo de Márato, ou seja, os três poemas de teor homossexual situados no livro 1. Dentre os elegíacos romanos da era augustana (Propércio, Tibulo e Ovídio), Tibulo é o único que compõe versos para um garoto. Na verdade, ele segue uma prática elegíaca que vem desde os primórdios gregos: o cultivo, entre outras, da temática homoerótica. Catulo, por exemplo, além de escrever para sua Lésbia, também escreve epigrama erótico sobre seu amor por Juvêncio: *Surripui tibi, dum ludis, mellite* ***Iuventi*** (*Carmina* 99.1); *Mellitos oculos tuos,* ***Iuventi***, (*Carmina* 48.1)[54].

[54] Cf. Ainda Paul Allen Miller, 2012, p. 56.

É mister salientar que a concepção de homossexual ou heterossexual tal qual temos nos tempos hodiernos não correspondia ao pensamento da Antiguidade romana.

Williams (1999) em seu estudo sobre ideologias concernentes a "homossexualidade" romana afirma que o ser humano sempre experiencia o desejo por outros seres humanos, seja do sexo masculino, seja do sexo feminino, porém o que muda de lá para cá é a forma com que os homens foram incentivados pela herança cultural a fim de categorizar e avaliar tais atos e quem os pratica e tais relações (p. 13). Primeiro é preciso ter noção dos princípios para a masculinidade romana: 1) a oposição entre os romanos livres e todos os outros (escravos, em particular) protege a integridade sexual das pessoas livres de ambos os sexos e desconsidera a distinção entre atos heterossexuais e homossexuais; 2) a oposição entre comportamento masculino e o comportamento efeminado não está alinhado com a distinção entre heterossexual e homossexual, mas basea-se na associação de masculinidade com conceitos como dominação e controle; 3) um sistema conceitual no que tange ao papel desempenhado no ato sexual que era basicamente estruturado em torno da antítese penetrante *versus* penetrado e que estava relacionada a questões de identidade sexual, ao invés de orientação sexual (WILLIAMS, 1999, p. 14).

A tradição romana aceitava a relação sexual tanto com mulheres quanto com homens. O comportamento homossexual não era, portanto, condenado *per se*. Um cidadão poderia dizer que praticava relações sexuais com pessoas do mesmo sexo, em certos contextos e configurações, sem o medo de ser ridicularizado ou reprimido. Contudo, um homem respeitável deveria sempre aparentar ser o penetrante da relação, ou, vulgarmente falando, o "ativo", não o "passivo" (WILLIAMS, 1999, p. 18). No cenário romano, isso era chamado de modelo de masculinidade priápico: como a deidade fálica, o homem romano apresentava-se sempre, de maneira ideal, pronto e disposto a fim de expressar sua dominação sobre rapaz ou mulher. Já aquele que desejasse o papel de receptor (no ato sexual) era visto como tendo revogado seu privilégio masculino por ter-se equiparado com a inferioridade feminina (WILLIAMS, 1999, p. 18).

No universo da literatura, essa temática é especialmente abordada na chamada *Carmina Priapea*[55], uma coleção de poemas sobre a divindade fálica que

[55] Tradução de OLIVA NETO, 2006.

protege sua gleba dos ladrões e mostra toda sua masculinidade dominante sobre mulheres e homens:

| | |
|---|---|
| Percidere puer, moneo; futuere puella;<br>barbatum furem tertia poena manet. (13) | Se menino, enrabar; se menina, foder;<br>Ladrões barbados têm terceira pena. |
| Femina si furtum faciet mihi uirue puerue,<br>haec cunnum, caput hic praebet, ille nates. (22) | Se mulher, se homem, se um menino vem roubar-me,<br>em troca dão-me buça, boca ou bunda. |
| Per medios ibit pueros mediasque puellas<br>mentula, barbatis non nisi summa petet. (74) | Nos meninos e nas meninas meu pau entra embaixo. Nos barbados vai por cima. |

Destarte, provavelmente seria normal o desejo de possuir sexualmente tanto garotos quanto garotas ou mulheres. Como exemplo, Williams (1999, p. 27) apresenta o poeta M. Valério Marcial (*c*. 38-102) com um poema endereçado à esposa que flagra seu marido em ato sexual com um garoto. Ela afirma poder prover o mesmo prazer que o garoto, porém o poeta responde com uma série de *exempla* mitológicos para mostrar que o sexo anal é mais prazeroso com rapazes e conclui dizendo:

| | |
|---|---|
| Parce tuis igitur dare mascula nomina rebus,<br>Teque puta cunnos, uxor, habere duos.<br>(11.43.11-12) | Então, para de dar nomes masculinos às tuas partes,<br>E pensa, mulher, que tens duas vulvas. |

A literatura da época é permeada pela hipótese de que um romano procuraria abertamente ter relações sexuais com pessoas de ambos os sexos (WILLIAMS, 1999, p. 27). Os poemas de Horácio e Tibulo (como veremos mais detalhadamente) apresentam a *persona* do homem experiente no que tange aos prazeres e dificuldades nos relacionamentos eróticos com garotos e mulheres. Por exemplo, afirma Horácio (*Epodos* 11.1-4):

| | |
|---|---|
| Petti, nihil me sicut antea iuuat<br>Scribere uersiculos amoré percussum | Nada me agrada, Petio, fazer versos,<br>como dantes, ferido por violento |

graui,
Amore, qui me praeter omnis expelit
Mollibus in pueris aut puellis urere.

amor, que, a mim, me busca, mais que a todos,
para as tenras meninas e meninos.[56]

Propércio, por sua vez, apesar de não escrever poesias eróticas com relação a garotos, mostra que era uma prática comum a relação sexual com pessoas do mesmo sexo (2.4.17-22):

hostis si quis erit nobis, amet ille puellas:
gaudeat in puero, si quis amicus erit.
tranquillo tuta descendis flumine cumba:
quid tibi tam parui limitis unda nocet?
alter saepe uno mutat praecordia uerbo,
altera uix ipso sanguine mollis erit.

Ah! Que os meus inimigos amem as mulheres!
Goze dos moços quem for meu amigo!
Descendo um rio calmo em canoa segura,
Que mal te faz a onda das voragens?
Ele muda de ideia numa só palavra,
Mas ela não se aplaca nem com sangue.[57]

Já Ovídio em *Arte de Amar* (2.683-4) prefere a relação com moças e, através dessa opção, ao leitor é perceptível o caráter normal da escolha de amantes do mesmo sexo ou do sexo oposto:

Odi concubitus, qui non utrumque resoluunt;
Hoc est, cur pueri tangar amore minus.

Odeio o ato de amor que não faz soltar ambos os parceiros
(eis porque me apraz menos o amor com rapazes).[58]

Lucrécio (4.1052-56), a fim de tornar a filosofia epicurista inteligível e atraente para os leitores romanos, também inclui a imagem do amor com ambos os sexos (WILLIAMS, 1999, p. 28):

sic igitur Veneris qui telis accipit ictus,
siue puer membris muliebribus hunc

Assim também sucede com aquele que recebeu uma ferida dos dardos de Vênus, quer lhos

[56] Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz (HORÁCIO, 2003, p. 213).
[57] Tradução de Guilherme Guilherme Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 99).
[58] Tradução de Carlos Ascenso André (OVÍDIO, 2011, p. 327).

| | |
|---|---|
| iaculatur<br>seu mulier toto iactans e corpore amorem,<br>unde feritur, eo tendit gestitque coire<br>et iacere umorem in corpus de corpore<br>ductum; | tenha lançado um moço de membros feminis,<br>quer as mulheres cujo corpo, todo ele, lança<br>amor; tende a ir ao lugar donde foi ferido e<br>procura juntar-se e lançar o líquido, saído do<br>corpo, a esse corpo.[59] |

Há também na mitologia o rapto do belo Ganimedes por Júpiter, o qual, enamorado do rapaz, faz dele servente à mesa dos deuses. O rapaz aparece na *Eneida*, de Virgílio (e*t genus inuisum, et rapti Ganymedis honores* 1.29), no catálogo dos motivos da ira de Juno contra os troianos. Também há alusão ao rapaz em Propércio 1.30.27-30, quando o poeta enumera os adultérios e raptos cometidos por Júpiter:

| | |
|---|---|
| illic aspicies scopulis haerere Sorores<br>et canere antiqui dulcia furta Iouis,<br>ut Semelast combustus, ut est deperditus Io,<br>denique ut ad Troiae tecta uolarit auis. | Tu verás que as Irmãs paradas nos penhascos<br>Cantam Jove e seus doces adultérios:<br>Ao se perder por Io, ao se abrasar por Sêmele<br>E ao voar sobre Troia como um pássaro.[60] |

Williams (1999, p. 57) nota que os romanos geralmente assumem essa ligação de Ganimedes e Júpiter como realmente um rapto com relação a favores sexuais, como Cícero, por exemplo, aponta em *Tusculanae* 4.71: *quis aut de Ganymedi raptu dubitat, quid poetae uelint, aut non intellegit quid apud Euripidem et loquatur et cupiat Laius?* (Quem duvida sobre o que os poetas desejam dizer a respeito do rapto de Ganimedes ou quem não entende o que o Laio de Eurípides fala ou deseja?). O teórico também afirma que essa relação corresponderia perfeitamente ao real papel entre os romanos: Ganimedes, um estrangeiro abduzido por um potentado a fim de servir como escravo (p. 59).

Feita essa breve apresentação sobre o tema principal dos três poemas a serem estudados, analisaremos separadamente cada um e, quando pertinente, serão feitas às correlações entre eles. Comecemos, portanto, com o primeiro poema do ciclo homoerótico.

**POEMA 1.4**

[59] Tradução de Agostinho da Silva (LUCRÉCIO, 1973, p. 100).
[60] Tradução de Guilherme Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 173).

Esse poema representa muito bem o tipo de composição de estilo requintado que faz Tibulo ser considerado na Antiguidade um poeta elegante. Contudo, tendo em vista o número limitado de páginas para esse trabalho, passaremos direto para a análise da relação entre elocução e teor erótico. Logo no primeiro verso de 1.4 ele diz: *sic umbrosa tibi contingat tecta, Priape*. O substantivo *tecta* e o adjetivo *umbrosa* parecem "abraçar" e proteger (*contingat*) Priapo. Assim, conteúdo (*res*) e forma (*uerba*) compõem uma imagem em conjunto.

No verso 3 (*Quae tua formosos cepit sollertia?, quae tua sollertia*), a esperteza do deus, captura (*cepit*) os garotos formosos. No verso 8 (*armatus curua sic mihi falce deus*), o poeta encontra-se entre a curva foice (*curua falce*) e ainda entre o deus armado. Tanto *falce* quanto *armatus* possuem conotação sexual, relacionam-se ao órgão sexual do deus. O verso 12 (*Hic placidam niueo pectore pellit aquam*) mimetiza o conteúdo porque a água (*placidam agua*) rodeia o níveo peito do garoto (*niueo pectore*). No verso 37 (*Solis aeterna est Baccho Phoeboque iuuentas*), há ênfase no conteúdo a partir da forma, pois *Baccho* e *Phoebo* encontram-se no meio, juntos e somente para eles é concedida a eterna juventude, que os abraça: os dois deuses agraciados com a eterna juventude foram postos lado a lado, no centro do verso, abraçados pela *aeterna iuuentas*.

Com relação ao verso 52 (*Saepe dabis nudum, uincat ut ille, latus*), não somente o conteúdo do verso é bastante erótico, como a forma subleva essa tensão: *ille* relaciona-se ao garoto, ao qual o poeta deve sempre conceder o *nudum latus*; *ille* encontra-se no meio, separando as palavras que se relacionam com o poeta, as quais possuem teor erótico, pois significam, por conotação, o "traseiro nu".

No verso 68 (*Idaeae currus ille sequatur Opis*), há uma das maldições atribuídas a quem vende o amor: perseguir os carros de *Ops*, ou seja, de Cibele. Ao relacionar esse verso com o 70 (*Et secet ad Phrygios uilia membra modos*), percebemos que há uma amplificação do castigo da castração: no primeiro, *ille* pode ser visto como o membro masculino encurralado por Cibele, bem como *uilia membra* também se encontra entre os *modos Phrygios*. Além disso, os verbos, *sequatur* e *secet* assemelham-se e reforçam a ideia de secção dos *membra vilia* do rapaz (*ille*) que vende seu amor.

**POEMA 1.8**

De acordo com Cairns (1979, p. 137), o poema 1.8 é o típico exemplo do monólogo pessoal de Tibulo, no qual ele apresenta as mesmas técnicas de Teócrito no idílio 11, com repetições *cum uariatione*, além disso as informações são apresentadas gradualmente: Tibulo aos poucos solta pistas para que saibamos a quem o poema se destina: no verso 23, *quid misero* antecipa-nos que o destinatário é do sexo masculino; no verso 27, temos a certeza de que não é *uir*, mas um *puer*; no verso 49, finalmente conhecermos o nome do garoto desejado pelo poeta: Márato. Também utiliza esse artifício para gradualmente revelar a identidade da moça a quem também destina conselhos, e sabe que é a amada de Márato: no verso 50, sabemos que é uma *puella*, e que *illa* (v. 67) é chamada de *Pholoe*, no verso 68.

Com relação à elocução do amor nesse poema, no verso 5, a disposição das palavras mimetiza o conteúdo: *ipsa Venus magico* (a) *religatum* (b) *bracchia* (B) *nodo* (A). Através desse artifício formal, notamos que há mimese de conteúdo, pois os braços estão atados (*religatum bracchia*) com o nó mágico de Vênus (*magico nodo*).

No verso 30, temos uma formação de quiasmo (abBA) cuja forma mimetiza o conteúdo: os *frigida membra* encontram-se aquecidos em meio ao *molli sinu*. *Sinu*, em seu sentido próprio, significa a prega da toga no peito; aqui aparentemente há conotação sexual, relacionado ao *frigida*, o qual se relaciona etimologicamente a *rigida*[61]. É curioso notar o jogo etimológico de Tibulo nesse caso: *mollis* é posto ao lado de *frigida*. Além disso, o verbo *foueat* pode ter um significado duplo, de acordo com o contexto: literalmente, significa "que aqueça" (o que antecipa *frigida*), ou, metaforicamente, significa "mitigar" (o que antecipa *molli*) (PUTNAM, 1973, p. 130).

Finalmente, no verso 34, *Huic tu* ***candentes*** *umero suppone* ***lacertos***, a imagem formada é a do abraço: os braços lânguidos com a disposição (um no início do verso, outro no fim) mimetizam braços colocados ao redor do ombro (*umero*).

O poema termina com a sombra de Nêmesis sobre Pholoe por ela ser dura com os amantes. Da mesma forma que Márato (v. 71-76), por ter sido cruel com seus amantes, agora sofre sua pena ao ser rejeitado pela moça.

**POEMA 1.9**

[61] Cairns (1979, p. 94-95) aponta a explicação de Varro para a mudança de palavras por perda ou adição de letras: *frigidus-rigidus*.

Esse é o último poema do ciclo homoerótico de Tibulo e conversa intimamente com o anterior. O *magister amoris* dos poemas 1.4 e 1.8 é substituído pelo amante inocente e traído. De fato, a pose magistral é posta de lado, e o poeta admite não possuir o conhecimento dos amores (37-45). Como consequência, a lição de Priapo (1.4) e os seus próprios ensinamentos (1.8) são totalmente esquecidos. Aparentemente, o verso 37 admite duas leituras. Uma, já dita, de que o poeta não possui conhecimento sobre amores, ou seja, sobre a arte da conquista. A outra, que remete ao *topos* elegíaco do *fallax opus*, ou seja, é apanágio da elegia o jogo enganoso. As duas leituras enfatizam a inocência do poeta e sublevam seu caráter fiel. No fim do poema, Tibulo, através da possibilidade que a sintaxe oferece de uma dupla leitura do último dístico, acusa a deusa Vênus (ou o amor, como outra possibilidade de leitura) de também ser falsa.

Com relação à disposição das palavras, encontram-se vários elementos retóricos que caracterizam a elegância da elocução de Tibulo. Contudo, nos detemos nos elementos que possuem alguma ligação com o tema abordado no trabalho. A anáfora de *Lucra petens* / *lucra petituras* (v. 7-9) enfatiza os *exempla* dos *agricolae innocentes* da Era de ouro. Apesar da inocência, eles servem de exemplo para o que Tibulo quer provar: que todos os homens são gananciosos. Os *exempla* terminam com um quiasmo (*ducunt instabiles* (a) *sidera* (B) *certa* (b) *rates* (A)). Ademais, essa formação de quiasmo aumenta o contraste entre *instabiles* e *certa* (PUTNAM, 1973, p. 138).

Mais à frente, a desconectada sintaxe do verso 39 reflete, como afirma Maltby (2002, p. 331), o tumulto interior de Tibulo, ou seja, a *perturbatio animi* do poeta apaixonado por um garoto arrogante e falso. Além disso, a repetição de *sit* (v. 40) no verso em formação de quiasmo (*exemplo* (A) *sit leuis* (b) *illa* (B) *tuo* (a)) enfatiza a maldição lançada contra o garoto.

No verso 55, o teor erótico é sublevado pelo uso de *furtiuo usu*, relacionado à expressão amorosa (MALTBY, 2002, p. 334) e associado ao verbo *lassauerit*. Também o caráter erótico é enfatizado pelo que Putnam (1973, p. 143) chama de "formação cubicular", no verso 56: a expressão *interposita ueste* a intercalar as outras três palavras constituintes do verso, *tecum*, *languida* e *cubet*. Além disso, por mimese de conteúdo, o velho (*tecum*) encontra-se separado da mulher (*languida*) pela entreposta veste.

Adiante, há a comparação entre a irmã (MALTBY, 2002, p. 334; PUTNAM, 1973, p. 143) (v. 59-64 descreve a *soror*) e a esposa do velho (v. 65-72).

Sobre a irmã dele, Tibulo afirma que ela seja uma bêbada (v. 61) e que constantemente muda de posições durante o ato sexual (v. 64). Por causa dessa última característica, pode-se dizer que a irmã seria uma meretriz, principalmente se a passagem for comparada a Lucrécio 4.1275, no qual ele afirma que, a fim de não engravidar, as prostitutas se mexem demasiadamente durante o ato sexual; Lucrécio compara essas mulheres com as "nossas" mulheres, ou seja, as esposas, às quais esses tipos de comportamento na cama não são necessários. Também Tibulo ironicamente compara a irmã lasciva do velho com a esposa deste. A *uxor*, apesar da aliteração em "t" (v. 65-68) que enfatiza o possessivo *tua* (v. 65), ironicamente não se arruma para o esposo, mas para outro (v. 71). Nota-se também que os antônimos *tenues*/*denso* são colocados lado a lado, e reforça-se a dureza do fato ainda pela aliteração *denso dente*. Além disso, o verso 68 apresenta um quiasmo (*tenues* (a) *denso* (b) *pectore dente* (B) *comas* (A)) e ao mesmo tempo mimetiza seu conteúdo, pois as *tenues comas* estão dispostas ao redor do *pectore*.

Mais uma vez Tibulo compara o garoto às moças: na análise do poema anterior, em 1.8.13-16, o poeta compara a dedicação de Márato ao embelezamento, enquanto a moça agrada mesmo sem esses artifícios. Aqui, o garoto é comparado à garota porque, enquanto esta não deseja *senis amplexus* (v. 74), Márato, por sua vez, comprado com presentes, deita-se com qualquer um. Além disso, através do *adynaton*, o indignado Tibulo aumenta essa comparação, ao dizer que o garoto deitar-se-ia mesmo com feras (v. 76) e exemplifica mais uma vez o poder de Márato de fazer o impossível acontecer (v. 35-36).

A indignação de Tibulo, segundo Maltby (2002, p. 338), é ainda sublevada pelo sigmatismo de *meas* (v. 77) e *mea* (v. 78), além do poliptoto de *regno*/*regna* (v. 80), que enfatiza o possível reinado de outro garoto, quando Tibulo estiver finalmente livre do amor de Márato. O poema, então, termina com a dedicação de epigrama à Vênus, por ela ter liberto o poeta desse amor. As duas palavras finais, *mente* e *rogat*, fazem uma leitura à parte: o poeta pede que a razão vença a loucura causada pelo amor ao garoto.

**REFERÊNCIAS**

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

CAIRNS, Francis. *Tibullus: a Hellenistic poet in Rome*. London: Cambridge University Press, 1979.

GOLD, Barbara K. *A companion to Roman love elegy*. Malden: Blackwell, 2012.

HORÁCIO. Odes e Epodos. Tradução e nota Bento Prado de Almeida Ferras; introdução Antonio Medina Rodrigues; organização Anna Lia Amaral de Almeira Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LANHAM, Richard A. *A handlist of rhetorical terms: a guide for students of English literature*. London, University of California Press: 1991.

MALTBY, R. *Tibullus: elegies. Text, introduction and commentary*. Florida, Francis Cairns: 2002.

MENDES, João Pedro. Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

PUTNAM, Michael C. J. *Tibullus: a commentary*. Norman, University of Oklahoma Press: 1973.

Retórica a Herênio. Tradução e introdução por Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

WILLIAMS, Craig A. *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*. Oxford University Press, 1999.

HERSCH. Karen. K. *The Roman wedding: ritual and meaning in Antiquity*. New York: Cambridge University Press, 2010.

# O ROMANTISMO PELAS LENTES DO NACIONALISMO OU LIMA BARRETO E A QUESTÃO NACIONAL

Paulo Alves[62]
Fabrício Possebon (Orientador)
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

**Resumo:** Neste trabalho, investigaremos a obra de Lima Barreto buscando elementos que demonstrem o nacionalismo nela contido, para a partir daí estabelecer conexões entre seu nacionalismo e aquele dos românticos, tentar perceber que ambos são convergentes e divergentes entre si. E qual a importância daquele e deste para a sociedade. Todo esse empenho deu aos seus escritos um cunho nacionalístico. Enquanto resultados, teremos a percepção de que Lima, tal os românticos, estruturava seus textos a partir de elementos nacionalistas com o intuito de fortalecer o país como nação, visando a que os deserdados melhorassem de vida e se sentissem parte da sociedade.
**Palavras-chave**: Nacionalismo barretiano. Literatura militante. Engajamento social.

No início do séc. XX, um livro causou furor entre os jornalistas e a elite como um todo, além de escandalizar os beletristas e desapontar a crítica, por tecer acre crítica a diversas instituições, à elite, ao jornalismo e não respeitar os cânones literários. Este livro é *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, do escritor carioca Lima Barreto. Ele aprontou de início dois livros: o supracitado e o *Vida e morte de MJ Gonzaga de Sá*[63]. Este, apesar de bastante irônico, melancólico e um tanto niilista, mantém uma linguagem solene, razoavelmente em sintonia com o gosto da época, a pesar de já romper com o academismo vigente, entre os escritores, salvo o título em que foi alocado um cacófato voluntariamente agressivo, objetivando desafinar o coro dos contentes e dizer a que veio. Contudo, o autor o achou inocente e preferiu lançar o outro, de linguagem agressiva, desigual, bem coloquial e crítico ao estremo, com vários segmentos sociais; como ele mesmo afirma. Lima, apesar de carregar uma carapaça cultural oitocentista, por conta de sua educação e do meio social, era um homem criativo e inovador que visava à renovação cultural, à diversificação artística e literária, para a transformação social. Todos esses elementos juntos terminavam por compor um homem contraditório em muitos aspectos da vida e da sociedade, como o era a

[62] Doutorando do Programa de Pós-Graduação de Letras, na Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação do Prof. Dr. Fabrício Possebon.
[63] Este foi publicado em 1919 pela Editora do Brasil de propriedade do escritor Monteiro Lobato, atual Editora Brasiliense.

sociedade brasileira, que em meio a tanta pobreza produzia literatura para embalar mocinhas e acompanhar brindes domingueiros, bem como enternecer *madames* e fazer sorrir a sociedade.

**EM QUE CONSISTE O ROMANTISMO?**

O Romantismo originário é movimento pujante, muito mais intenso que a débil versão desenvolvida no Brasil. Os poucos versados que confundem romantismo com cenas amorosas, idílio, ou arrebatamento, devem atentar-se que este foi um movimento que abrangeu praticamente toda a cultura humana: da literatura à música, da história à filosofia passando por todas as artes e instalando-se como forma de vida. E no que toca à literatura sua temática é ampla e diversificada: indo do amor irrealizável e nefelibata ao satanismo, passando pela religiosidade, amor à natureza, exaltação à pátria sob a forma de nacionalismo. "Entre nós, os autores românticos serviram-se fartamente dos temas e motivos popularizados pelo movimento europeu: o louvor à pátria, o cantar da natureza, do amor, da liberdade e da vida – quando não da morte"; e como não poderia deixar de ser, também "a idealização da mulher e da infância; o ressurgimento das lendas de um passado mítico; [...] a ênfase na cor local, nas expressões da arte popular" (GOMES, 1988, p. 22). O leque de temas abordado pelo romantismo foi tão amplo que quase pulverizou o movimento; ainda hoje causa dificuldade ao estudioso de literatura e do próprio romantismo defini-lo em que consiste, dispondo-lhe limites claros e específicos.

Considerando à novidade que constituiu e ainda constitui o romantismo, Otavio Paz afiança que "Foi a primeira e mais ousada das revoluções poéticas, a primeira a explorar os domínios subterrâneos do sonho, do pensamento inconsciente e do erotismo; a primeira também a fazer da nostalgia do passado uma estética e uma política", e continua: "o romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer", e completa: "A poesia romântica não foi só uma mudança de estilo e linguagens: foi uma mudança de crenças, e é isto o que a distingue dos movimentos e estilos poéticos do passado. Nem a arte barroca nem o neoclássico foram rupturas do sistema de crenças do Ocidente" (PAZ, 1984, p.63; 83-88). Nesta mesma linha, quatro anos mais tarde, em 1978, é publicado no Brasil o livro *O*

*romantismo*, organizado por Jacob Guinsburg, compondo, a partir de múltiplos textos e autores, um painel da visão crítica em nosso país. Essa obra tenta jogar luz sobre a complexidade do romantismo. Guinsburg, nesta direção, aponta o mesmo, no texto introdutório a esta coletânea.

> O que é o romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isso junto e cada item em separado [...] Ele não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas [...] Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou [...] é um fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente (GUINSBURG, 2002, p.13-4).

Mas no quesito de nacionalismo, o romantismo foi um achado para as novas nações, os países recém-libertos, como o Brasil. Dessa forma, fomentou-se a identificação do povo com sua pátria, ideologias à parte, com o torrão, o cantinho de terra em que cada indivíduo veio à luz, iniciando assim o processo de formação da identidade da nova nação. Com o romantismo a literatura mudou de tom e, a partir da divulgação e popularização do romance, atingiu camadas da população não iniciadas na cultura clássica que pudesse ler e compreender o gênero literário disponível até então: a epopeia. Assim, a literatura chega a todos que apenas soubessem ler. Segundo Gomes, "A literatura descia da torre de marfim neoclássica não apenas nas novas formas que assumiu a expressão poética romântica. Também, e principalmente, no sentido de visão de mundo, a literatura romântica se queria libertária, democrática, popular". E demonstrando que o romantismo era nicho de tudo aquilo que envolvia o ser humano, completa: "Entretanto, no imenso, complexo e vagamente definível espectro ideológico do universo romântico, houve lugar também para o conservadorismo mais arraigado" (1988, p. 21). Isso era tudo de necessário e adequado para um país como o Brasil, com uma tão grande variação de classes sociais, de raças, de zonas de habitação e de perspectivas de vida. E como o romantismo buscava reabilitar o indivíduo, dar existência ao ser atomizado em oposição ao grupo, mas também conservar a dinâmica do grupo, no Brasil, ajudou alçar a burguesia em ascensão disputando o espaço da aristocracia. Enquanto isso, os elementos do povo continuavam sem espaço e sem perspectiva.

**NACIONALISMO OU ROMANTISMO À BRASILEIRA?**

No Brasil, o romantismo foi decisivo na construção da identidade nacional especialmente no que concerne ao campo literário, com José de Alencar no papel de escritor-mor da identidade nacional. A ele sim pode-se conferir o título de criador de uma cultura literária nacional, inclusive transformando a língua: incursionando termos indígenas na ríspida língua imposta pelo invasor. Em outros países que tinham o problema da identidade, a tarefa era apenas louvar e defender a pátria, mas no Brasil com tudo por fazer, o país a pouco saíra da tutela do colonizador através de um arranjo arrumado entre o rei pai da metrópole e seu filho que ficara regente por aqui.

Então, encontramos expressões de nacionalismo no Brasil por todos os lados, nas várias expressos artísticas, no esporte, nas conversas do quotidiano etc., Contudo é um nacionalismo chocho é como se fosse um blefe, uma manifestação que afirma ter, esperando consegui-lo com isso. Nem de longe é um nacionalismo tipo estadunidense ou chauvinismo francês, garboso e cheio de si. Aliás, existe uma lei naquele país, EUA, que obriga os diretores de cinema a exibir a bandeira do país em todo e qualquer filme que ali se rode.

A literatura e a música popular são nichos em que esta tendência se manifesta com maior frequência. E é exato através desses dois canais que uma ideia ou ideologia adere com mais eficiência ao consciente e inconsciente humanos, de forma que mesmo que o indivíduo não aceite bem uma coisa de modo consciente, com essa exposição constante meio despretensiosa termina por assimilar inconscientemente.

Uma das caraterísticas da identidade do brasileiro é relativa ao aspecto da religiosidade, um poema de Manuel Bandeira acrescenta alguns elementos a esse aspecto, tornando singular a identidade brasileira. “A uremia não deixava dormir./ A filha deu uma injeção de sedol./ – Papai verá que vai dormir./ O pai aquietou-se e esperou. Dez minutos.../ Quinze minutos... Vinte minutos... Quem disse que/ o sono chegava? Então, ele implorou chorando:/ – Meu Jesus Cristinho!/ Mas Jesus Cristinho nem se incomodou.//” (BANDEIRA, 1976, p. 134). Neste poema, “Conto cruel” sobressai a intimidade com que o brasileiro se relaciona com o sagrado. Ele se dirige ao transcendente com a mesma liberdade com que se fala a um amigo íntimo, aqui expresso pela forma como evoca o título sagrado de Jesus, usando o diminutivo. Outro ponto de identidade no poema: recorre-se ao sagrado para resolver problemas que

compete à medicina, cujos profissionais, segundo a Constituição Federal, é obrigação do Estado fornecê-los. Então, em se tratando de Brasil, Deus tornou-se uma espécie de *bouche-trou*, finalidade tampão. A ele passa a competir o dever de solucionar os problemas que, de fato e de direito, é função do Estado, pela ausência deste.

Em se tratando de música e nacionalismo e/ou identidade nacional, uma lançada no ano de 2000, é por demais eloquente. Trata-se de "A cara do Brasil" de autoria de Celso Viáfora e Vicente Barreto. Ela traz um brasileiro questionando-se pela forma de ser do seu país e, como ele está implicado no *modus vivendi* do país, termina por ter de carregar o peso de pertencer a tal país. Quando diz: "Eu estava esparramado na rede/ Jeca urbanoide de papo pro ar/ Me bateu a pergunta meio a esmo:/ Na verdade o Brasil o que será?/ O Brasil é o homem que tem sede/ Ou o que vive da seca do sertão?/ Ou será que o Brasil dos dois é o mesmo/ O que vai e o que vem na contramão?/". A letra traz o drama de uma "nação" esgarçada pela peste da divisão de classe que destrói a raça humana, o que no Brasil, dado as desigualdades sociais gritantes e naturalizadas cinicamente, toma dimensões de tragédia. Aqui, coexiste o que morre de sede ou de diarreia por tomar água contaminada e o que enriquece explorando esta realidade de miséria: a seca.

Mas no Brasil ainda tem o que usa talher de prata e o que sequer tem o que comer. E o autor continua dinamizando a letra: "O Brasil que bate tambor de lata/ Ou o que bate carteira na estação?/". Qual o Brasil do nosso imaginário? Nós o justificamos e autorizamos? Os que para fugirem à miséria e não serem assassinados ainda adolescentes reinventam-se para sobreviver como os grupos de percussão tipo o Olodum em Salvador, ou aquelas crianças, que não tendo apoio de outrem são lançadas à criminalidade e têm por fim um projétil, que ficará impune; ou ainda os que explorando a sociedade causam todo esse mal? Ainda um outro contraponto fantástico que os autores recuperaram da triste história nacional recente: "São os Trens da Alegria de Brasília?/ Ou os trens de Subúrbio da Central?/"[64]. Exemplos de políticos que transformam a *res-publica* em coisa pessoal para seu debique e favorecimento dos seus apaniguados a história brasileira é pródiga.

## A FACE NACIONALISTA DE LIMA BARRETO

[64] Disponível em: http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/hotsite/faixas_vivo Acessado em: 05/07/2015.

A obra de Lima Barreto toda ela é um robusto argumento em favor da nacionalidade brasileira, mas não uma nacionalidade caolha, ufanista como a que ostentavam o Conde Afonso Celso ou Olavo Bilac, sobretudo o primeiro. O nacional pelas lentes de Lima defendia os valores, as riquezas e o patrimônio aqui existentes, usados em benefício do povo; e quando se fala em povo não se inclui elite, *bien sûr*, este é ângulo social-nacional da obra barretiana.

Seus escritos circunstanciais, isto é, não ficcional, contém inúmeras crônicas e artigos em defesa do nacional nos mais variados aspectos, nem que para isso ele tivesse que atacar muitos figurões e poderosos e criticar "acremente" a administração irresponsável do país. Como afirma, "Tudo atualmente é furto, é furto a reputação científica; é furto a fama literária [...] é furto um título de doutor em qualquer bodega; enfim: tudo é furto". E continua. "Não é de admirar, portanto, que este escandaloso caso do saque de duzentos e cinquenta contos ao Banco do Brasil, que os jornais se veem ocupado desde dias, revele, apesar de tudo, a diátese que mina a nossa sociedade" (RJ, 1956, p.173)[65]. Para salvar o país, que ele amava apesar deste país negligenciá-lo, da gatunagem generalizada, ele investe contra ninguém menos de dois ministros das relações exteriores: o Barão do Rio Branco e seu sucessor Domício da Gama. Do primeiro ele diz: "desde que o Senhor Rio Branco ou Silva Paranhos meteu-se no Itamarati, o Brasil se 'endomingou'" (BG, 1956, p.153), e depois, na crônica "Nosso 'Ianquismo'", emenda:

> Com estas e outras considerações, todos nós devemos combater essa ingênua tolice dos nossos sociólogos *ad hoc*, e esportivos que nos aconselham a imitar a monstruosa República da América do Norte, até o ponto de levar-nos a sermos, como depois de Rio Branco somos, um disfarçado protetorado dela, situação que chegou à sua culminância atualmente, com o *right honorable* Meia-tinta no Itamarati" (BG, p.185).

No artigo "A casa dos espantos" é a vez de Lima centrar sua artilharia contra o ministro Domício da Gama, que ao lado de sua senhora andavam fazendo

[65] As obras de Lima Barreto, utilizadas neste trabalho, serão citadas por iniciais que a identificam, para não criar confusão pelo fato de a maioria ter o mesmo ano de publicação. Assim: PQ=*Triste fim de Policarpo Quaresma, vol. II*; GS=*Vida e morte de MJ Gonzaga de Sá, vol. IV*; RJ=*Coisas do Reino do Jambon, vol. VIII*; BG=*Bagatelas, vol. IX*; VU=*Vida Urbana, vol. XI*; CRI=*Correspondência Ativa e passiva 1º t., vol. XVI*; CRII=*Correspondência Ativa e passiva 2º t., vol. XVII*. As mesmas citações trarão o ano de publicação da obra apenas na primeira vez que forem citadas, a partir de então, serão fornecidas somente as iniciais da obra e a página. As citações de *Policarpo Quaresma*, após a primeira, trarão apenas o número da página.

estripulias com as coisas públicas: gastando dinheiro à mancheia, além de terem se mudando para o palácio do Itamarati, vivendo em tudo às expensas do Estado, sua mulher dera para oferecer recepções às amigas, em pleno palácio; num desdém acintoso ao povo, a quem era enviada a fatura, e ao decoro do cargo público. Por isso, o escritor criticou com ironia e veemência. "Continuei a ler a notícia e deparei com isto: 'A recepção realiza-se no Itamarati', [...] Homessa! Então o senhor Gama não tem casa? Como é que uma mulher [...] se serve de um edifício público para dar recepções?". E prossegue: "Quem é o ministro? É Mister Domício da Gama ou Mistress Gama? A república deu agora para transferir as honrarias dos maridos às respectivas mulheres?". E ajunta: "A secretaria do Itamarati, desde Rio Branco, é a nossa casa dos espantos; mas não tinha até agora passado a ser *ménage* dos ministros, em que suas senhoras anunciam [...] ostensivamente, como que nos desafiando a todos receber amigos e amigas". Mas "foi preciso que viesse o doutor Domício para se dar esse espanto *maximum*, que talvez não seja o *maximorum*" (RJ, p.39-43). Era assim que, para tentar corrigir os vícios desta terra, ele castigava com ironia da maneira como os pais que verdadeiramente amam os filhos os castigam para pô-los no árduo, mas bom, caminho. Já diz o Evangelho que a porta larga leva ao diabo, isto é, à perdição.

O romance *Vida e morte de MJ Gonzaga de Sá*, apesar de ter uma linguagem mais comedida e o tempo interno seguir compasso distinto dos outros textos do autor, a crítica continua constante e profunda, porém menos cortante. Nesta obra, ele lança mão da ironia e não do sarcasmo ou da sátira. Mas no jeito bonachão do protagonista a ironia fere sem magoar.

> Gonzaga de Sá dizia-me: – A mais estúpida mania dos brasileiros, a mais estulta e lorpa, é a da aristocracia. Abre aí um jornaleco, desses de bonecos, e logo dás comuns *clichês* muito negros... Olha que ninguém quer ser negro no Brasil!... Dás com uns *clichés* muito negros encimados pelos títulos: 'Enlace Sousa e Fernandes', ou 'Enlace Costa e Alves'. Julgas que se trata de grandes famílias nobres? Nada disso. São doutores arrivistas, que se casam muito naturalmente com filhas de portugueses enriquecidos. Eles descendem de fazendeiros arrebentados, sem nenhuma nobreza e os avós da noiva ainda estão à rabiça do arado na velha gleba do Minho e doidos pelo caldo de unto à tarde. [...] – Fugi dessa gente de Petrópolis, porque, para mim, eles são estrangeiros, invasores, as mais das vezes sem nenhuma cultura e sempre rapinantes, sejam nacionais ou estrangeiros. Eu sou Sá, sou o Rio de Janeiro, com seus tamoios, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e seus 'galegos' também (GS, 1956, p.57-9, grifos do autor).

Neste excerto, o escritor implícito busca desnudar um grande defeito do brasileiro que é a presunção, o de afetar-se sempre acima do que é, um exibicionismo fofo. Lima critica para que essas pessoas corrijam-se porque não se chega a nenhum lugar "sendo" o que não é. Não por acaso, ele por várias reprises critica esse sestro. Em carta a Monteiro Lobato, de 04/01/1919, falando de um seu desafeto, João do Rio, diz ter notícias de que este não se tem por homem de letras senão para receber propinas e "sorrisos das moças brancas botafoganas daqui – muitas das quais, como ele, escondem a mãe ou o pai" (CRII, 1956, p.56-7). Noutra carta a Oscar Lopes, de 16/05/1911, explica a síndrome do botafogano, isto é, do brasileiro arrivista. "Botafogano, meu caro Oscar, é o brasileiro que não quer ver o Brasil tal e qual ele é, que foge à verdade do meio, e faz figurino de um outro cortado em outras terras". E conclui: "Botafogano é o brasileiro exilado no Brasil; é o homem que anda, come, dorme, sonha em Paris. A seu jeito, é um *déraciné*" (CRI, 1956, p.233-4). E na crônica "Transatlantismo", volta à carga a essa mania do brasileiro que em outras passagens chama de "Bovarismo". "Nós os brasileiros, somos como Robinsons: estamos sempre à espera do navio que nos venha buscar da ilha que um naufrágio nos atirou. Toda nossa ânsia está em ir para a Europa de qualquer forma". E ajunta, "Daí a nossa mania de viagens e sonhar com Nice e outros lugarejos mais feios do que o Canto do Rio" (VU, 1956, p.278). Nestes exemplos, o escritor está tão-somente buscando mostrar os valores nacionais, expor o menosprezo que os brasileiros lhes dispensam, trocando por algo que não raro é inferior ao que temos. O que falta ao brasileiro é valorizar-se, só assim ele valorizará também o que tem, como terra e cultura.

Voltando a sua ficção, tomaremos seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, sua obra mais festejada. Nela, o tema central é a nacionalidade através da política, da cultura, do resgate das tradições, etc. O texto inicia-se pela aula de violão, à época instrumento identificado com as massas, portanto, vítima de preconceito, com também a modinha, gênero musical popular, acompanhada sempre pelo instrumento. Policarpo Quaresma, respeitável representante da pequena classe média, funcionário público, mete-se a estudar o instrumento. Chamando um modinheiro para dar lições em sua própria casa e nesse dia ainda o convida para jantar em família. O que não agrada à irmã.

> – Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro,

> um quase capadócio – não é bonito. [...] – Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. [...] – Mais isso foi em outro tempo agora... – Que tem isso, Adelaide? Convém que nós não deixemos morrer as nossas tradições, os usos genuinamente nacionais... (PQ, 1959, p. 30).

Mal saído da conversa com a irmã, entra no cômodo que usava como biblioteca e pela descrição, apesar de sucinta, vê-se que sua condição financeira era confortável. "Estava num aposento vasto, com janelas para uma rua lateral, e todo ele era forrado de estantes de ferro. Havia perto de dez, com quatro prateleiras, fora as pequenas com livros de maior tomo" (PQ, p. 31). Percebe-se que sua biblioteca era bem equipada de livro.

No jantar, mais uma aula prática de brasilidade. Ao servir, D. Adelaide desculpa-se com o convidado. "O Senhor Ricardo há de nos desculpar, disse a velha senhora, a pobreza do nosso jantar. Eu lhe quis fazer um frango com *petit-pois*, mas Policarpo não deixou. Disse-me que esse tal de *petit-pois* é estrangeiro e que eu o substituísse por guando". E completa: "Onde é que se viu frango com guando? É uma mania de seu amigo, Senhor Ricardo, esta de só querer cousas nacionais, e a gente tem que ingerir cada droga, chi!" (PQ, p.38).

Claro que na ficção o *status* de realidade é distinto daquele dos escritos circunstanciais. Sabe-se que ao compor o personagem Policarpo Quaresma, Lima estava fazendo uma crítica ácida aos sestros nacionais e até europeus como o cientificismo, o positivismo, por exemplo. No campo nacional, sua crítica centrava-se na corrupção, na política autoritária e no ufanismo alienado ou ideológico. Mas no cotejo dos textos ficcionais e jornalísticos percebe-se que os mesmos princípios norteiam uns e outros. Logo, pode-se inferir que os argumentos veiculados via ficção ou na pena do autor implícito são guiados pelo autor em função, que lastreia-se no homem Lima Barreto.

Lima Barreto mostra-se claro e incisivo, por vezes, irônico e cáustico, mas sempre sincero e buscando elevar o elemento nacional. Nem sempre amável, mas preocupado com o futuro do país, com o bem do ser humano, sobretudo daqueles que sofrem. Buscava de várias formas despertar a consciência dos alienados para que percebessem os valores que recobrem esta terra e não raro são entregues ao estrangeiro, por países que esses alienados adoram. Ele se batia também pelos explorados para que reagissem e construíssem uma nova ordem, sem injustiça nem mandonismo.

**REFERÊNCIAS**

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BARRETO, Lima. BARRETO, Lima. *Obras completas*. Dir. Francisco de Assis Barbosa, com a colaboração de Antonio Houaiss e M. Cavalcanti Proença. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. Vv. II, IV, VIII, IX, XI, XVI, XVII.

GOMES, Heloisa Toller. *O negro no romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

GUINSBURG, Jacob (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

# TRADIÇÃO E RUPTURA NA POESIA BAIANA DA GERAÇÃO 70 E CONTEMPORÂNEA

Luiz Antonio de Carvalho Valverde
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

**RESUMO:** Discutiremos os processos criativos na lírica baiana da Geração 70 e contemporânea, tendo em vista a persistência de elementos estéticos do romantismo, marcando assim a força desse movimento, nos atos de criação. Notamos, numa ampla amostra de poetas de diversas tendências, que a escrita carrega certos formalismos estruturantes, como o abuso de rimas, a escolha e tratamento dos temas, a predisposição do espírito enunciador, que não raro se porta como agente da "palavra viva", gloriosa, quando na modernidade, segundo Jacques Rancière, o discurso se dá na "superfície das agitações", uma "vã cena oratória". Tomaremos como exemplares, da tradição de ruptura e inovação estética na Modernidade, discutida por Octavio Paz, os escritos de Baudelaire, Drummond e Manoel de Barros.
**PALAVRAS-CHAVE**: Romantismo. Modernidade. Tradição de Ruptura. Poesia Baiana Geração 7. Poesia Baiana Contemporânea.

A modernidade industrial, a partir dos grandes centros urbanos, lança o homem na solidão. A vida comunitária, em que as pessoas tinham interesses, crenças e bens comuns, é substituída, segundo Buber (1987), pela vida societária, marcada pelo individualismo. Nesse contexto, surge o romance, que é uma forma literária do homem solitário, como diz Lukács (2000). A arte literária deixa de ser eminentemente encenada publicamente, como nos recitais poéticos e no teatro. Agora, o homem letrado desfruta, em sua solidão, das epopeias de personagens em busca de um sentido para a existência. O leitor, num mundo abandonado por deus, que vê todos os seus mitos ruírem, como a crença no próprio homem, na ciência, no progresso material para todos, e na própria arte, é um ser à deriva, correndo atrás de um sentido que os heróis romanescos, pelo menos temporariamente, são capazes de suprir, num processo de identificação entre leitor e personagens. Como resposta a esse processo de desumanização, os poetas e prosadores do romantismo encetam um movimento de rebeldia, de voo para fora da sociedade, e o fazem a ponto de idealizarem a Idade Média, como um tempo bucólico e de vida mais amena, esquecendo da concentração dos meios de produção, a miséria causada pelos impostos excessivos, ou a exploração pelos senhores feudais dos camponeses sem terra, exigindo parcelas tão elevadas da produção, que os condenavam a uma vida em que sobreviviam de migalhas. Nesse contexto, o poeta está mais voltado

para si, para seu eu interior, num mundo paralelo por ele imaginado, que para o enfrentamento da chamada realidade. Segundo Fischer (1959, p. 68), os românticos alemães disseram não à realidade do seu tempo, contraditório. O romantismo "foi uma revolta pequeno-burguesa contra o classicismo da nobreza". Uma rebeldia em que "tudo podia ser assunto para a arte" (1959, p. 63-4).

O romantismo preferiu o desconhecido, o selvagem, aos temas familiares, aos jardins do classicismo. Preferiam, também, os temas populares, nenhum tema para Goethe, dentro da diversidade dos costumes seria excluído como antipoético. Para Fischer (1959, p. 67), "O escritor "livre", repelindo todos os laços, opondo-se ao mundo burguês e – inadvertidamente – reconhecendo o princípio burguês da produção para o mercado, apareceu pela primeira vez com o romantismo". Assim sendo, o escritor acabou transformando o fruto do seu trabalho naquilo que condenava, mercadoria. Trata-se de um movimento contraditório, que na sua rejeição ao moderno, mecânico, em busca do natural e orgânico, leva muitos escritores à reação, tornando-se católicos beatos, como Schlegel, ou trazendo o passado de horrores de volta à cena, como denuncia Heine (FISCHER, 1959, p. 72).

Se os românticos se mantiveram ao largo da vida social, Charles Baudelaire se imiscui no centro das agitações citadinas e muda o rumo da poesia. Empreende uma revolução nas concepções da escrita poética. Em *Les Fleurs du mal* (1857), o poeta abandona as temáticas românticas ligadas ao bucolismo, em que o poeta promovia, através de cenas campestres, uma entonação do eu interior, mostrando o seu desencanto com o mundo, e vem, como em "Le Cigne", para as ruas de uma Paris que se transforma rapidamente, sobre o governo modernizador de Haussman, não deixando de registrar sua melancolia, ao ver a destruição da cidade medieval, para dar lugar a grandes avenidas e palácios. Aqui a tonalidade dos quadros revela algo de sombrio, a natureza mudou, o cisne clama, batendo as asas na poeira de um riacho seco, perguntando-se quando soará o trovão, e ele poderá novamente se banhar nas águas de seu belo país natal. A poesia de Baudelaire se veste de realidade, contrapõe o feio, o degradante, as obras humanas, ao sublime. Arranca a máscara da arte superior, para mostrar, como em "Hymne à la Beauté", que a arte pode marchar sobre os mortos e zombar deles, versando sobre as boas ações e o crime, semeando ao acaso a alegria e os desastres. A arte não tem satisfações a dar. A beleza não está nos motivos, e na quase sacralidade do objeto estético, tal qual a tradição cultural confere a muitas obras, mas, muitas vezes, no processo de desconstrução dessa sacralidade, de forma paradoxal. O poeta, agora,

desceu do pedestal, e pode caminhar por ruas imundas, o que é bem marcado em "Perte de l'auréole", que ironiza o comportamento efusivo dos poetas que insistem numa poesia superior. O poeta agora é um homem comum, não mais o interlocutor com as forças divinas e, como tal, mergulha na vida das cidades. O poético repousa no inusitado. Baudelaire inaugura a tradição da palavra explosiva, detonadora de sentidos, subversiva, como afirma Barthes (2000). A palavra na poesia moderna é radical, verticalizada, em comparação com a escrita linear, clássica, em que palavra seguia palavra, construindo uma coerência do texto, cujo sentido só estaria completo ao final. Agora a palavra seguinte pode ser a desconstrução paradoxal de tudo que foi dito até então. A modernidade é uma idade crítica, que potencializa a contradição do micro ao macrocosmo; da convivência íntima entre as palavras, à estética que lhes serve de agente articulador. Está em curso a chamada tradição de ruptura, de que fala Octavio Paz (1984). Cada nova estética vem para se contrapor à anterior, num movimento que só estanca, com o advento da chamada pós-modernidade, que a tudo nega, sem levantar bandeiras.

Seguindo a tradição que nasce em Beaudelaire e tem seu expoente imediato, em língua portuguesa, na figura de Fernando Pessoa, chegamos ao Brasil de Drummond de Andrade, um dos referenciais da moderna poesia em nosso país, que ocupou o primeiro plano da cena durante boa parte do século XX, influenciando várias gerações de poetas. Sua vasta produção caracteriza-se pela ausência de rimas. Usa um ritmo intenso, interior ao verso. Outra característica é ser cronista da vida, ao mesmo tempo ácido, crítico, e terno, resgatando beleza e lirismo, mesmo nos temas e situações menos propícios a tais consórcios. Apresenta o mundo desumanizado, envolto em guerras, a mundial, a dos habitantes no dia-a-dia das cidades, a do homem consigo mesmo, sem qualquer concessão a recaídas românticas. É o poeta paradoxal, que defende a natureza em poemas como a "Flor e a náusea", "O Elefante", poema este tão lírico, repleto de humanidade, e tripudia sobre a natureza agonizante, em "Idade Madura" (1985, p. 27-30): "De longe vieram chamar-me. / Havia fogo na mata. / Nada pude fazer, / nem tinha vontade. / Toda a água que possuía / irrigava jardins particulares /... / Nisso vieram os pássaros, / rubros, sufocados, sem canto, / e pousaram a esmo. / Todos se transformaram em pedra. / Já não sinto piedade." O eu lírico denuncia um mundo desumanizado, que torna as pessoas insensíveis, inclusive o poeta, defensor histórico da natureza e do homem. Aqui, até ele mostra-se insensível, não se abala por árvores calcinadas e pássaros transformados em pedra. Em "Procura da poesia", ele contraria a lógica de

produção defendida por escritores como Rilke e Tchekhov, que aconselham ao jovem escritor imergir no fluxo da vida e na infância e neles buscar inspiração. Drummond, aqui, nega que coisas e acontecimentos tenham relevância. Ele propõe ao poeta "Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos.", "Repara: / ermas de melodia e conceito, / elas se refugiaram na noite, as palavras. / Ainda úmidas e impregnadas de sono, / rolam num rio difícil e se transformam em desprezo." (1985, p. 185-7). Esta é a síntese da escrita moderna, centrada na palavra, um trabalho de escultura com a massa verbal, e não aquela literatura repleta de sentimentos. O poeta, assim , não é o condutor, mas é conduzido pelo fluxo das palavras, pelo seu encadeamento inusitado que vai, aos poucos tomando corpo.

Na trilha de Drummond, vêm os poetas da Geração 70 de Feira de Santana, que formaram um movimento em torno da Revista Hera. Pereyr (2013, p. 90), no poema "Anatomia – 2", é bem esclarecedor desse processo de escrita que prioriza a imagem força, que se forma da aproximação de palavras de forma imprevisível e lúdica, com verticalidades explosivas, fazendo eclodir sentidos insuspeitados: "Teu corpo é o convés de um drama / que não se acaba; / flora de ânsias, jazida / de feras magras. / Meu peito comprime-se em cacto / nesta planície medonha / onde antevejo armadilhas. / A flor que nutro destila / remorso e farpa" A amada e a flor, temas caros ao romantismo, são aqui objeto de um olhar suspeitoso, de sobreaviso sobre as possíveis armadilhas e ataques de feras e espinhos. A cada frase um alerta é emitido. O mundo perdeu a inocência e a ternura, o poeta subverte a linguagem, para traduzir a crise do discurso, estopim de toda crise nas sociedades, como afirma Octavio Paz (1982).

Para Hugo Friedrich, na poesia romântica o conteúdo era uma chave importante de interpretação, diferentemente da poesia moderna, em que "a distancia entre sujeito e técnica artística é muito maior [...] As energias se concentram [...] no estilo. [...] o equilíbrio entre conteúdo de expressão e modo de expressão é posto de lado pelo predomínio deste último. E completa, "Com suas inquietudes, rupturas, estranhezas, o estilo anormal atrai a atenção sobre si próprio." (1991, p. 150) Para o referido autor, "O estilo da poesia moderna, ... veda aos conteúdos o direito a um valor próprio e a uma coerência, nutre-se de suas próprias pretensões ditatoriais e se encontra numa dramaticidade insolúvel entre esta e seus conteúdos. (1991, p. 151) Com sua intensão agressiva, choca o leitor. "A ruptura entre autor e público é mantida aberta" pela "nova linguagem" (1991, p.152). Na lírica moderna há uma "hostilidade à frase" (1991, p. 153), marcada pela fragmentação. Ocorre mesmo a supressão do verbo, como

assinala Friedrich, em relação à poesia de Guillén (1991, p. 155). Para esse autor, "A poesia moderna gosta de acentuar a ambiguidade sempre presente no discurso humano, para assim elevar a linguagem poética acima da linguagem usual." (1991, p. 157). Nesse sentido, Paz afirma que a poesia resgata à indigência a linguagem decaída, em função do seu uso cotidiano. Quando Pereyr (2013, p. 52) escreve, em "A outra visão", que "O paraíso sempre foi perdido./ Minha paz é um pássaro sem sentido/ voando sob a dúvida maior.", há esse efeito de multiplicidade e ambiguidade, entre o eu lírico enunciador e a história do homem, dialogando com o texto bíblico e o poema "Paradise Lost", de John Milton. Nota-se, também, o efeito de resgate da linguagem ao seus usos culturais, desgastados pelo tempo. O verso, "O paraíso sempre foi perdido", tem uma força de contestação, desconstrução, da ideia de que exista um paraíso ao nosso alcance, mera ilusão do homem, fruto do desespero em não saber negociar com a finitude. A poesia contemporânea retoma temas reincidentes na poesia romântica, que fazem parte, há muito, da cultura ocidental, mas o faz sob a égide da crítica. Na sequência desses versos, outras surpresas, "Apareço ante mim no dia turvo / com a foto de deus num álbum sujo / e eu de costas na foto vendo o sol. / Sem nenhum ritual exponho a foto. / Dentro dela me posto lá no fundo, / e às costas de deus, espelho dúbio, / me desnudo e declamo: somos pó.". Observa-se no poema a afirmação do homem laico, capaz de enfrentar, embora angustiado, o destino final, o pó, sem esperanças de redenção.

O romantismo teve um poder de agenciamento muito forte no imaginário de escritores e consumidores de literatura nos últimos dois séculos. Mesmo quando o escritor toma um rumo fragmentário, usando temáticas que flagram o processo de desumanização, o referencial é romântico. No poema "P/Tânia", o poeta Cremildo Souza (*in* BRASILEIRO 2010, p. 233) escreve: "Não trago lágrimas nos olhos / nem o sereno jeito do amor no rosto. / Trago sangue nas mãos / e inscrevo em corpos mortos / a história (de dor) do homem.". O eu lírico habita o tempo em que pessoas que eram capazes de chorar, inclusive por amor. O tempo agora é dos assassinos. Também, no "Poema para a pérola perdida", de Wilson Allende (*in* BRASILEIRO, 2010, p. 207), vemos que o ideário romântico de pureza, bucolismo e sonho dá o tom eminentemente lírico ao escrito: "Te procurei num lago – / como uma criança / que procura o que perdeu num sonho.". Já, Antonio Gabriel, no poema "Ouvindo Blues", (*in* BRASILEIRO, 2010, p. 278) apresenta o amor cobra criada, romântico de fundo, ao sabor e molejo da vida moderna, no rastro da cultura afro-norte-americana e da resistência idealista dos jovens brasileiros à ditadura militar, espremida entre a

obediência às palavras de ordem ou a vã resistência, porque massacrada: "Conheço-te por teus passos / sulcados em terras mornas / por teu riso vincado / a fogo-fátuo / por teus olhos que dançam / a blues mortiços / por saberes riscos / da vil obediência ou / ser luta em vão: / sensação efêmera do efêmero / descuido de um Deus que cochila.". Observamos a mescla de elementos românticos e modernos. Os dois primeiros versos sugerem amenidades, elevando a figura da amada entre levezas e promessas de amor. Mas a dúvida é inoculada pela imagem "vincado / a fogo-fátuo", mulher temível, que se escamoteia pelos olhos que dançam, "a blues mortiços". Esta expressão prepara o clima do elemento surpresa, multifacetado, verticalizando nos versos "por saberes riscos/ da vil obediência ou/ ser luta em vão:". Essa passagem tem uma conotação política forte, o molejo causado pelo blues tem, no horizonte de expectativas, a resistência aos anos de chumbo, ou a alienação, que culmina ante o nada da obediência. Mas o eu enunciador resiste, e dá uma estocada na ideia de deus, um dorminhoco. Podemos, também, dizer que o *blues*, arte erudita dos negros norte-americanos, sensível, profunda, bela, é mais um elemento da geopolítica, signo de alienação e aculturação da brasilidade, no contexto instaurado no pós 1964.

O romantismo apresenta-se como um referencial que a poesia moderna, muitas vezes tenta desconstruir ou contrapor e, por isso mesmo, acaba por torná-lo paradigmático. É uma espécie de horizonte ideal com que os escritores modernos e contemporâneos acabam por dialogar, porque aquele movimento e a atitude existencial de seus artistas acabaram por serem incorporados, romanticamente, como contrapontos à modernidade tardia desumanizada. O romantismo, nesse sentido, representa para a contemporaneidade o sonho de um sonho. Tem no romantismo uma carga de bucolismo, transcendente à Idade do Ouro, o homem sonha com o retorno ao *locus amoenus*, um tempo perdido, que pode estar na infância de cada um, ou no inconsciente coletivo, como um arquétipo que nos acompanha, enquanto espécie imbuída de uma culpa ou uma falta. Para falarmos da permanência desse anseio pela vida pastoril, como contraponto ao homem urbano, na modernidade, reportamos Raymond Williams (1989, p. 28-9.), ao afirmar que a busca do bucólico já aparece em Hesíodo, século IX a.C., com a obra *Os trabalhos e os dias*, uma epopeia da lavoura. Ressalta, entretanto, esse poeta, que o mito da Idade do Ouro remonta a um tempo que o antecede. Hesíodo recomendava uma vida de estrutura agrícola e de moldes comunitários, que poderia libertar as comunidades industriosas do sofrimento. Esse apelo ao natural, bucólico, à vida comunitária, retomado com força pelos escritores românticos, permanece como

uma espécie de âncora, para o homem moderno, cada vez mais exposto aos efeitos do processo de desumanização. Também o culto à mulher, que remonta ao século XII, quando André Capelão escreve o seu *Tratado do Amor Cortes*, resgatando a mulher ao segundo plano a que estivera relegada na cultura ocidental, é um dos temas centrais do romantismo, e que persiste na poesia contemporânea, senão com a mesma ênfase de pureza e dignidade, mas como contraponto a esse olhar, característico da poesia lírica romântica. No poema "Coisas íntimas", de Antonio Brasileiro (2005, p. 139), vemos uma mulher independente, que ocupa o papel de protagonista nas relações amorosas: "Trouxe-te flores / e não estavas. / Que se há de fazer / com ternuras?" Aqui o eu lírico cria uma atmosfera de reverência e corte à figura da mulher, só que esta é que assume um outro ar, já não é a figura passiva, entronizada numa redoma, e objeto de culto no romantismo, aguardando, pura, o seu amado. O tempo de aceleração é outro, ela, provavelmente já se encontra em outros braços, trilhando outros caminhos. No poema "Partida", (BRASILEIRO, 2005, p. 139), como em sequência dos dissabores amorosos do personagem narrador, vemos, também, a mulher autônoma e segura, e o eu lírico esgarçado, dividido entre a paixão e o desprezo pelo ser amado: "Partias gravemente; / meus olhos te seguiam. / Bem sei que se voltasses / não mais te quereria. / Entanto, ao partires, / meu peito arfava um pouco. / Talvez houvesse um cisco / no canto do meu olho.". O eu lírico inventa, aqui, uma desculpa para as lágrimas, um cisco no olho. O tempo é de homens duros, que têm vergonha de estampar seus dissabores amorosos. Mas, podemos dizer, que esses poemas de Brasileiro, que aqui comparecem, se constituem mais em exceções, do que regra, na obra do autor. Sua poesia tem um apuro muito mais existencialista, pensando a condição humana, filosoficamente, como podemos constatar no poema "Bagatelle" (2005, p. 144): "Construímos impérios distantes do coração, / imperfeitos que somos. / E acabamos cegos, como antes. / Toda lição é rápida, humanamente / esquecida." Também, podemos trazer como exemplo de poema filosófico, o "Zarathustra", (BRASILEIRO, 2005, p. 247), que tangencia muito mais a sabedoria oriental, que o pensamento racionalista do ocidente: "Tudo que sei é meu – como doar-te / o céu que aprendi, as nuvens que apascentei? / Minha vida / terá um dia o ritmo do Universo. / E então não me preocuparei mais com a verdade." Trata-se de uma cena de diálogo entre um mestre zen e seu discípulo apressado, que tenta trilhar o caminho mais curto, do conhecimento dado, enquanto aquele tem a paciência das pedras, e busca a sabedoria no ritmo do universo, e quando lá chegar, nada mais será necessário especular, a luz intensa será sua companheira de cada dia.

Enquanto os poetas românticos cultuam a natureza, o eu lírico do poeta Manoel de Barros adentra a natureza animada e inanimada, vivendo com ela numa espécie de simbiose que faz seres e coisas falarem. Em "Caderno de apontamentos" (2010, p. 275), sofremos o espanto da transfiguração do mundo: "Deixei uma ave me amanhecer. / Toda vez que a manhã está sendo começada nos meus olhos, é assim.../ Essa luz empoçada em avencas." O homem, em Manoel de Barros, vive na pele do mundo, sensível, sendo tocado por ele, volta a ser parte da natureza, confunde-se com plantas, animais e coisas, como no poema "III Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição" (2010, p. 159), do livro *Matéria de Poesia*, quando diz, na parte intitulada "Passeio 2": "Um homem (sozinho como um pente) foi visto da varanda pelos tontos / Na voz ia nascendo uma árvore / Aberto era seu rosto como um terreno.". A poesia de Manoel de Barros é moderna, diria futurista, e ao mesmo tempo evoca o tempo pretérito, de perdidas eras em que animais e coisas foram criados. Ele resgata esse espaço da multiplicidade, de liberdade para os entes se realizarem. Um homem pode ser visto como um pente solitário, uma árvore pode nascer, repentinamente, de sua voz, ou pode ter o rosto escancarado como um terreno, onde irá prosperar a referida árvore. No trecho chamado "O palhaço", do mesmo poema (2010, p. 160), novas surpresas: "Gostava só de lixeiros crianças e árvores / Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja. / Vinha pingando oceano! / Todo estragado de azul.". A poesia de Manoel de Barros brota com a espontaneidade natural de uma criança brincalhona, que apanha os primeiros signos à cultura, e os organiza de acordo com a estética da inocência, desavisado de conceitos estabelecidos, falando na voz da gente do campo, iletrada, mas que lê com acuidade os recados da natureza e as ações humanas. Os escritos desse poeta não traem um leitor de outras literaturas e conhecimento teórico, como constantemente flagramos em poetas como Antonio Brasileiro, Roberval Pereyr e em boa parte da poesia moderna e contemporânea, no que tange à intertextualidade e à metalinguagem. Diferentemente, em Manoel de Barros vemos os eus enunciadores nesse estado de infância, anterior à imersão do ser pueril no discurso, e consequentemente na história, de que fala Giorgio Abamben (2005, p. 54-78) . A poesia de Manoel de Barros é um ato inaugural, ele se posta como se fosse o primeiro homem, espécie de Adão no reino paradisíaco do Pantanal Mato-grossense, estabelecendo, sem papas na língua, ou como aqueles primeiros feiticeiros da história humana, as relações insipientes entre signo e objeto. Não dá para ancora-lo nesta ou naquela tradição, ele cria sua própria escola, ao materializar em poesia de altíssima voltagem o próprio ser e

valor da linguagem reerguida, purgada aos seus usos cotidianos, como defende Octávio Paz.

**REFERENCIAS**

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo : Editora Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDELAIRE Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Librairie Générale Française, 1972.

BRASILEIRO, Antonio. *Poemas Reunidos.* Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, FUNCEB, 2005.

BRASILEIRO Antonio et al. *Hera 1972-2005*. Ed. Fac-similar, Salvador: Fundação Pedro Calmon; Feira de Santana, UEFS Editora, 2010.

BUBER, Martin. *Sobre comunidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Antologia Poética*. 19.ed.São Paulo: Record, 1985.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. 9. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. 2. Ed. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1991.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. 1.ed. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2000.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREYR, Roberval. *110 Poemas*. Salvador, Quarteto Editora, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

# OLHARES PELA CASA VERDE: O DISCURSO DA PAISAGEM EM MACHADO DE ASSIS

Jaciene de Andrade Santos
Rubens Edson Alves Pereira (Orientador)
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

**RESUMO**: O conceito de paisagem está ligado às interações entre o sujeito e o mundo, compondo um sistema de reprodução e transmissão de valores sociais, culturais, ideológicos e de estruturas de poder. Desse modo, objetivamos neste trabalho analisar o conto "O Alienista" (1882), de Machado de Assis, enfocando o discurso de poder movido pela paisagem, através da Casa Verde. Para tanto, efetuamos relações entre a literatura e a geografia cultural, com base em autores como Milton Santos (1988) e James Duncan (2004). Identificamos que a construção da Casa Verde, representação do poder da ciência, transforma a paisagem de Itaguaí, influenciando suas práticas sociais e alterando a percepção cultural da loucura.
**PALAVRAS-CHAVE**: Machado de Assis. O Alienista. Paisagem.

Até que nosso olhar o recubra e o recorte, o mundo ainda não é paisagem. Isso porque o olhar apenas aparenta nos oferecer de modo transparente a imagem das coisas. Ao contrário, olhar é necessariamente construir medidas, escolher ângulos, encaixar campos de visão, criar sentidos, enfim, transformar o que é visto em paisagem. Pela etimologia alemã, *landschaft*, paisagem se refere à relação entre a terra e aquele que a cultiva (HOLZER, 1999, p. 152). O conceito de paisagem é, portanto, cultural – assumindo também aqui as implicações etimológicas –, e está relacionado às interações entre o sujeito e o mundo. Segundo Milton Santos (1988, p. 61), "paisagem é o domínio do visível e não se forma apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc. É o conjunto de objetos que nosso corpo alcança e identifica." Mais do que o olhar, a definição de Santos (1988) abrange, na configuração das paisagens, toda a aparelhagem de sentidos do corpo através do que nossas estruturas mentais serão mobilizadas a interpretar o mundo.

Há um esquema lógico que argumenta basicamente o seguinte: não existe realidade; e, se existir, jamais poderemos alcançá-la; e se pudermos alcançá-la, jamais poderemos transmiti-la aos outros. Ou seja, a consciência de que existem camadas de intermediação entre o homem e o mundo – dentre as quais se inclui seu próprio corpo, além da linguagem que utiliza –, nos faz desnaturalizar a paisagem, percebendo-a não

como instância imediata, exata ou óbvia, mas como um conjunto limitado a que atribuímos coesão. Concluímos disso que o ser humano não se situa na posição passiva e cômoda de mero receptor de uma realidade apriorística. Se olhar é interpretar, as paisagens se multiplicam pelas leituras dos sujeitos. Como textos dinâmicos, produzidos e reproduzidos nas relações sociais, assim afirma James Duncan (2004), a paisagem é morfologia, porque forma; sintaxe, porque disposição de elementos; semântica, porque sentidos.

A dinâmica das paisagens e sua atuação na organização de sistemas sociais e de valores ideológicos é muitas vezes invisível para aqueles que fazem parte delas. A força de naturalização das paisagens faz com que as relações sociais nelas estabelecidas pareçam inevitáveis, encobrindo de naturalidade aquilo que é cultural. Diz a sabedoria popular que se um sapo for lançado em água fervente, logo saltará dela; no entanto, se estiver numa água fria que se esquenta aos poucos, gradualmente se acostumará à temperatura, aí permanecendo até morrer. Analogamente, quando estamos imersos em determinada conjuntura, torna-se difícil sentirmos as transformações e as significações ideológicas de nosso próprio tempo e lugar, o que é logo percebido pelo olhar externo, distanciado criticamente. Segundo Duncan (2004, p. 109), "a aparente transparência das características da paisagem tendem a convencer o observador local da paisagem de que as relações sociais, políticas e econômicas permitidas em sua organização são estabelecidas naturalmente, ou mesmo divinamente."

Em outro extremo, se a velocidade das mudanças vai à frente de nossa capacidade de percepção e acomodação, a exemplo das transformações vividas nos grandes espaços citadinos, provoca-se a sensação de estranhamento, por conta do descompasso entre o tempo dos sujeitos e o tempo social. Diante da celeridade das transformações, "os referenciais dos habitantes, produzidos como condição e produto da prática espacial, modificam-se numa outra velocidade, produzindo a sensação do desconhecido e do não identificado." (CARLOS apud ALVES, 2012, p. 179).

Na cidade, onde mais explicitamente se revela a mão humana na montagem e elaboração do espaço, é importante percebermos que a materialidade do concreto e dos tijolos, mais do que reflexo do momento cultural de uma sociedade, compõe simbolicamente um sistema de reprodução e transmissão de valores sociais, culturais, ideológicos e de estruturas de poder. Tomaremos conceitos da geografia cultural a fim de ancorar a leitura do conto "O Alienista" (1882), de Machado de Assis, cuja elaboração narrativa rotaciona a Casa Verde e a figura de seu criador.

A vila de Itaguaí do conto "O Alienista" presencia a transformação da própria paisagem e de sua rotina interiorana a partir da construção do novo monumento público, a Casa Verde. Antes da chegada do Dr. Simão Bacamarte, Itaguaí jamais vira uma casa construída com a finalidade de abrigar loucos, nem poderia imaginar que houvesse tantos exemplares deles entre sua população caseira e pacata. Na rua mais bela de Itaguaí, os traços imponentes da Casa Verde, com suas cinquentas janelas de cada lado, recria o desenho da vila e as estruturas de organização social. O Dr. Bacamarte, mentor do projeto e representante do ideal cientificista do século XIX, tencionava fazer da Casa Verde um laboratório onde pudesse descobrir causas e remédios para a loucura, descrever classificações e graus do fenômeno, além de revelar o exato ponto em que se distinguem loucura e razão.

A pretensão só não foi menor que o esforço do cientista. Dentro de pouco tempo, a Casa Verde estava aprovada pelos vereadores, construída e lotada. E de tal forma lotada, com casos incompreensíveis de loucura diagnosticados por Bacamarte, que a população se reuniu ao barbeiro Porfírio Dias, o Canjica, na histórica Revolta dos Canjicas, exigindo o fim da Casa Verde. Dissolvido o clima de revoltas, Bacamarte passa a considerar a teoria de que a loucura estaria no equilíbrio mental, e não no juízo doentio, já que para ele era essa a condição da maioria dos habitantes de Itaguaí. Ainda insatisfeito com a nova teoria, Bacamarte examina a si mesmo, conclui ser o único louco da vila e tranca-se na Casa Verde, onde morre dezessete meses depois.

Ao longo da narrativa, o crescimento, ápice e fim da Casa Verde acompanham o percurso da personagem central, o médico alienista, e as repercussões de seus feitos entre o povo. A construção da Casa Verde inscreve um novo signo de poder na vila, o laureado poder da ciência, enquanto detentora de verdades absolutas e esteio da sociedade moderna. A crítica efetivada por Machado de Assis ao crescimento do cientificismo se apresenta ao moldar em Simão Bacamarte o perfil caricaturado do cientista do século XIX. Bacamarte pretere grandes vantagens financeiras na Europa para dedicar-se inteiramente à ciência, e se casa com D. Evarista apenas por acreditar que suas condições biológicas proporcionariam filhos saudáveis. No entanto, antecipando a falibilidade de seus projetos com a Casa Verde, e na condição igualmente infértil do futuro Brás Cubas, Bacamarte acaba não tendo filhos.

O alienista representa um extremo de crença na ciência que começa a substituir um modo de conhecimento que por muito tempo se pretendeu único e absoluto: o discurso da religião. O cientificismo positivista do século XIX foi também

denominado religião da ciência, e operou a transubstanciação que, ao invés de pão em carne, fez da ditadura da fé a ditadura da razão. Se a matéria do discurso mudou, não se afirma o mesmo acerca da retórica dogmática. No trecho seguinte, os termos ciência e teologia se referem ao Dr. Bacamarte e ao Padre Lopes, respectivamente: "A ciência contentou-se em estender a mão à teologia, com tal segurança, que a teologia não soube enfim se devia crer em si ou na outra." (ASSIS, 1997, p. 19).

O tom da narrativa questiona os saberes de intenções universalizantes, que estabelecem hierarquias entre os modos de conhecer, dentre os quais se consideram superiores. A estrita objetividade do alienista o faz tomar decisões apenas dentro do domínio das explicações racionais, como o asno de Buridan, e faz sua figura cair no cômico crítico ao estudar seus enfermos com obsessivo rigor positivista. "Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas" (ASSIS, 1997, p. 14). Bacamarte ignora que o estudo da loucura é uma aproximação ao domínio da subjetividade humana, o que não é alcançado apenas por meio de cálculos e lógicas. Existem limites à compreensão das complexidades humanas; ainda mais se utilizarmos como instrumento de pesquisa uma objetividade autoritária, que funcionará sempre como um bisturi cego.

> O argumento fundamental é que a ação humana é radicalmente subjectiva. O comportamento humano, ao contrário dos fenómenos naturais, não pode ser descrito e muito menos explicado com base nas suas características exteriores e objectiváveis, uma vez que o mesmo acto externo pode corresponder a sentidos de acção muito diferentes (SANTOS, 2001, p. 67).

Ainda que tratássemos de fenômenos naturais, precisaríamos considerar as interferências subjetivas e o campo discursivo do pesquisador/cientista. No entanto, considerando-se sujeito neutro, Bacamarte recebe apoio dos representantes políticos da vila, que lhe dão liberdade para fazer dela a lâmina de seu microscópio. O que explica a eloquência de convencimento desse saber científico, capaz de se sobressair ao poder político, inclusive? A criação de domínios ideológicos pode ser uma resposta. Segundo Bourdieu (1989, p. 10), "as ideologias, por oposição ao mito, produto colectivo e colectivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo."

É dessa forma que Itaguaí se convence da aclamada verdade científica, como se ela fosse um valor universal imutável, mesmo quando Simão Bacamarte substitui teorias. Entre as dobradiças de poder que influem na organização social, a legitimação de seus valores parte também da comunidade, que reconhece neles explicações viáveis para o mundo. Segundo Bourdieu (1989), os instrumentos do poder simbólico apenas são estruturantes da organização social porque são comunitariamente estruturados e legitimados de modo inconsciente. "O poder simbólico só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário". (BOURDIEU, 1989, p. 14 [grifo do autor]).

É esse poder simbólico que encontramos nas paisagens. Segundo James Duncan (2004, p. 111), a paisagem "mascara a natureza artificial e ideológica de sua forma e conteúdo. Sua história como construção social não é examinada. Logo, ela é tão inconscientemente lida quanto inconscientemente escrita". A Casa Verde é um construto simbólico do poder médico-científico primeiramente legitimado pela comunidade de Itaguaí. A vila funciona como um microcosmo, réplica em menor escala das relações sociais do século XIX. Existem trechos da narrativa que claramente aproximam Itaguaí à imagem de universo, ratificando a ideia de que se aborda no conto a extensão de um poder científico que aspirava ter alcance universal. Logo nos primeiros parágrafos, Bacamarte afirma: "Itaguaí é o meu universo" (ASSIS, 1997, p. 9). Ou seja, em Itaguaí, o local representa o universal, no entanto, o possessivo "meu" apassiva esse espaço às manipulações do médico. Em outro momento do conto, é o narrador quem afirma: "Itaguaí e o universo ficavam à beira de uma revolução" (ASSIS, 1997, p. 19).

A Casa Verde se expande como um mundo, é um embrião social em processo de formação, guardadas as proporções. "A Casa Verde (...) é agora uma espécie de mundo." (ASSIS, 1997, p. 13). Alojados na Casa Verde, os loucos de Itaguaí formam uma sociedade de tipos alegóricos pelos quais Machado de Assis critica comportamentos e costumes sociais. O rapaz que profere discursos após o almoço representa a cultura de superfície, que impressiona pelo riqueza do palavreado; um que se considerava mordomo do rei representa a vaidade do status; o apreciador da própria casa lembra a tendência narcísica de outros; comportamentos que, em seu conjunto, supervalorizam a alma exterior aludida por Machado em contos como "O espelho" (1882).

Em pouco tempo, a vida da comunidade de Itaguaí passa a girar em torno da Casa Verde: os vereadores legislam a seu respeito, o padre e o boticário aconselham o médico alienista, e as famílias se aterrorizam com a quantidade e a diversidade de diagnósticos de loucura resultantes em internações na Casa Verde.

> De todas a vilas e arraiais vizinhos afluíam loucos à Casa Verde. Eram furiosos, eram mansos, eram monomaníacos, era toda a família dos deserdados do espírito. Ao cabo de quatro meses, a Casa Verde era uma povoação. Não bastaram os primeiros cubículos; mandou-se anexar uma galeria de mais trinta e sete. O padre Lopes confessou que não imaginara a existência de tantos doidos no mundo, e menos ainda o inexplicável de alguns casos (ASSIS, 1997, p. 12).

D. Evarista, esposa de Bacamarte, é a personagem que não consegue se inserir no novo contexto: "caiu em profunda melancolia, ficou amarela, magra, comia pouco e suspirava a cada canto" (ASSIS, 1997, p. 14). Por isso, o marido concorda que ela vá ao Rio de Janeiro, de onde retornaria entusiasmada pela "galantíssima" paisagem carioca. "Ver o Rio de Janeiro, para ela, equivalia ao sonho do hebreu cativo" (ASSIS, 1997, p. 15). A amplitude da paisagem do Rio de Janeiro contrasta ainda mais a estreiteza da Casa Verde, enquanto aprisionadora da autonomia de pensamento do povo. Por acordo tácito, Bacamarte é legitimado como sacerdote e juiz da ciência, possuindo autoridade para indicar o certo e o errado, e estabelecer princípios demarcadores entre o normal e o anormal. Assim, cresce entre as paredes da Casa Verde um núcleo dominado pelo discurso da ciência, que se expande materialmente na necessidade de ampliar a Casa, e simbolicamente no seu valor e interferência social, cujo auge será a revolta popular.

> Cerca de trinta pessoas ligaram-se ao barbeiro, redigiram e levaram uma representação à câmara. A câmara recusou aceitá-la, declarando que a Casa Verde era uma instituição pública, e que a ciência não podia ser emendada por votação administrativa, menos ainda por movimentos de rua (ASSIS, 1997, p. 27).

A reiteração da soberana autoridade da ciência procede de um senso comum – que já foi admitido pelo discurso científico – pelo qual o cientista é imbuído de completa neutralidade. Negar a neutralidade, não apenas na ciência médica, como também nas demais áreas do conhecimento, é imprescindível para que elas possam ser repensadas, autocriticadas e relativizadas. Admitir a neutralidade insensibiliza nossa

percepção às ideologias, e abre espaço para a sujeição não-crítica a comportamentos arbitrários.

> Em "O Alienista", contudo, o discurso do médico é apresentado em suas relações de poder exatamente para colocá-lo em xeque. Ou seja, o poder do médico de Itaguaí, que representava a voz da ciência, é apresentado não para confirmá-lo, mas para desconstruir a ideia de isenção científica (SANTOS, 2010).

A mesma população que por sete dias fez festa na ocasião da inauguração da Casa Verde é motivada a se rebelar contra ela quando percebe que boa parte de si mesma encontrava-se trancafiada no asilo. "A Casa Verde é um cárcere privado, disse um médico sem clínica." (ASSIS, 1997, p. 23). A sutileza da ironia machadiana sugere que o fato desse médico não ter clínica é a real justificativa para sua fala contrária a Bacamarte. O sentimento crescente de aversão à Casa Verde foi metaforizado na imagem da Bastilha, antiga prisão francesa mais conhecida por sua derrocada – marco da Revolução Francesa – do que por sua construção.

> O barbeiro depois de alguns instantes de concentração, declarou que estava investido de um mandato público e não restituiria a paz a Itaguaí antes de ver por terra a Casa Verde – *"essa Bastilha da razão humana"* – expressão que ouvira a um poeta local, e que ele repetiu com muita ênfase (ASSIS, 1997, p. 28 [grifo do autor]).

Destruir a Casa Verde equivaleria a eliminar a ideia que a sustentava, e que ela mesma erguia enquanto construção simbólica. De modo similar, a destruição do Templo de Jerusalém significou a dominação romana sobre a cultura judaica; e a queda do Muro de Berlim, a reunificação do mundo após a Guerra Fria. Em Itaguaí, Porfírio Dias, o barbeiro que lidera a revolta, consegue persuadir um dos vereadores a se posicionar contra a Casa Verde ao fazer referência à Bastilha – e Machado de Assis não deixa de marcar ironicamente a falta de originalidade do argumento eloquente. Porém, qual é exatamente o sentido da frase? Luís Augusto Fischer formula algumas possibilidades:

> Na Bastilha de Itaguaí, o que estaria sendo derrubado: o símbolo do poder? Mas qual poder? O da razão? O da Razão? Ou o da loucura? Ou o da pressão social exercida cotidianamente? Ou estaria, paradoxalmente, sendo derrubada a razão dos próprios descontentes, numa confirmação das teorias – e do poder – de Simão Bacamarte? (FISCHER, 2008, p. 208).

Trava-se aqui um embate de linguagens, em que o adorno de uma frase vale por arma, assim como a Casa Verde é fortaleza de um discurso. O crescimento da rebelião aflora em Porfírio Dias o desejo de tomar a direção política da vila. Nesse momento, a câmara, que sempre tinha abonado os projetos científicos de Bacamarte, é destituída pela Revolta. No entanto, a previsão de que Câmara legislativa e Casa Verde constituíssem agora arquiteturas antagônicas não se confirma. Porfírio Dias simplesmente troca o nome do prédio da Câmara para "Palácio do governo" e pede apoio político a Bacamarte, sem maiores consequências sobre a Casa Verde. Assim, a revolta popular acaba sendo manipulada em função do interesse político do barbeiro.

Ao longo do conto, o poder da religião, o poder político e o poder científico coreografam aproximações, divergências e sobreposições, enquanto a Casa Verde se apresenta intocável. Considerando-se acima do normal e do anormal, Bacamarte inverte os paradigmas de normalidade – o desequilíbrio mental é a verdadeira sanidade –, e essa inversão lembra um possível diálogo do conto com Erasmo de Rotterdam e seu "Elogio da loucura" (1511), em que a Loucura faz apologia de si mesma, considerando-se responsável por todas as benesses humanas. Para Bacamarte e sua lógica matemática, se os confinados na Casa Verde representam a maioria da população itaguaiense, logo, os sadios, livres na vila, é que são exceção e, portanto, anormais. A ironia é que o conceito de normalidade, ao exprimir a tendência de padronização de um grupo, se apoia em bases inevitavelmente subjetivas. Relativo e variável, "o normal seria algo de homogêneo repetido ao infinito" (BOSI, 2003, p. 90-1). Por ter seu celeiro de exceções normatizado, a Casa Verde se esvazia, e Bacamarte sai à procura dos moralmente perfeitos, que serão os novos habitantes do asilo.

Itaguaí, nos "tempos remotos" do conto, se utilizava de um expediente comuns às antigas sociedades: antes que os núcleos urbanos, baseados no poder econômico, segregassem os indivíduos com menor poder de movimentação de capital, os loucos conviviam com suas famílias, desde que eles não oferecessem riscos à comunidade. Por isso mesmo, a construção da Casa Verde representa tão grande transformação na vila. Sendo participante de um sistema cultural, as mudanças da paisagem influenciam e modificam práticas sociais. Segundo Luchiari (2001, p. 12), "a produção de um novo contexto material altera a forma/paisagem e introduz novas funções, valores e objetos." Assim, a Casa Verde torna visível uma questão social que antes não trazia preocupação aos itaguaienses. A Casa Verde traz consigo novos

conceitos de loucura, a partir dos quais "Não se sabia já quem estava são, nem quem estava doido" (ASSIS, 1997, p. 26). Transforma-se a paisagem da vila, modificando a percepção cultural da loucura.

Curados os novos loucos, e estando a população de Itaguaí perfeitamente dentro de seus desequilíbrios mentais, a Casa Verde volta a ficar vazia. É quando Simão Bacamarte descobre em si mesmo a inexistência de defeitos, e a loucura, portanto. Sem hesitar, recolhe-se à Casa Verde: "Reúno em mim mesmo a teoria e a prática" (ASSIS, 1997, p. 48). O discurso científico dessa paisagem se retroalimenta, acabando por morrer conjuntamente Bacamarte e a Casa Verde. Parece haver aqui o princípio homeopático "similia similibus curantur": apenas a Casa Verde pode curar a Casa Verde, o que significa, no conto, sua eliminação, sendo devorada pela próprio discurso. Afinal, uma ciência que tem apenas a si mesma por fim torna-se improdutiva, incapaz de entender-se como tal, e de elaborar conhecimentos acerca da complexidade humana.

**REFERÊNCIAS**

ALVES, Ida; LEMOS, Masé; NEGREIROS, Carmem. (Orgs.) *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012.

ANDRADE, Maria Vanesse; LIMA, Aluísio Ferreira de; SANTOS, Maria Elisalene Alves dos. A razão e a loucura na literatura: um estudo sobre o alienista, de Machado de Assis. *Revista Psicologia e Saúde*, Campo Grande, v. 6, n. 1, jan./jun. 2014, p. 37-47.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. 28. ed. São Paulo: Ática, 1997.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo, Ática, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad.: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. (Coleção Memória e sociedade).

DUCAN, James. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, R.L. et al.(Orgs.) *Paisagem, Textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 91-132.

FISCHER, Luís Augusto. Uma coisa e outra e nenhuma delas: "O alienista". In: FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

HOLZER, Werther. Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (orgs.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 149-168.

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: CORRÊA, R.L. et al.(Orgs.) *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 9-28.

NAME, Leo. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. *GeoTextos*, vol. 6, n. 2, dez. 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente*: contra o desperdício da experiência. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SANTOS, Claudete Daflon dos. A escrita rasurada: Machado de Assis e pensamento científico do século XIX. *SEMINÁRIO MACHADO DE ASSIS. 2008, Rio de Janeiro. I Seminário Machado de Assis.* Disponível em: <www.filologia.org.br/machado_de_assis/seminario_machado_de_assis.html>. Acesso em: jan. 2015.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.

# UMA ANÁLISE AMBÍGUA DA INDÚSTRIA CULTURAL NO CONTO "COMO ESCREVO AS MINHAS MÚSICAS", DE DONALD BARTHELME

José Bezerra de Souza[66]
Charles Albuquerque Ponte[67]
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

**Resumo:** O propósito deste trabalho é analisar a relação ambígua dos contos de Donald Barthelme com a indústria cultural. Tal estudo é feito através do exame detalhado do conto "Como escrevo as minhas músicas"[68] e tendo como suporte teórico os trabalhos de Adorno e Horkheimer (1985), bem como os Gatti (2008). A partir disso, caracterizamos essa pesquisa como sendo de caráter bibliográfica, descritiva e interpretativa. Com as devidas discussões e análises, chegamos à conclusão de que o trabalho de Barthelme apresenta de maneira simultânea uma crítica e defesa a indústria cultural, além de mostrarmos como a literatura contemporânea era e é fortemente controlada pelas relações econômicas, e como os meios de comunicação nos influenciam e padronizam o que chamamos de cultura.
**Palavras-chave:** Indústria cultural. Adorno e Horkheimer. Donald Barthelme.

## I

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Adorno e Horkheimer se detêm em explicar como o ser humano permanece em um estado de dominação e não toma para si a liberdade. Dessa forma, eles questionam o iluminismo de Kant e se o esclarecimento (produto do iluminismo) seria capaz de levar o homem a liberdade de conhecimento. Nesse âmbito, eles acusaram algumas formas de redimensionalização e utilização da razão como principal causa dessa irracionalidade, de forma que a racionalidade fora o caminho pelo qual o esclarecimento construiu sociedades totalitárias e repressoras, verificáveis nos sistemas impetrados na Alemanha nazista e outros estados semelhantes. Dessa maneira, em vez de proporcionar a liberdade, o processo de racionalização, que tinha por função controlar a natureza, concedeu inadvertidamente o controle sob os seres humanos.

[66] Discente do 6º Período do curso de Letras Inglês, do *Campus* Avançado "Profa. Maria Elisa de Albuquerque Maia" – CAMEAM/UERN, Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte, Brasil. E-mail: jose.harry.potter@hotmail.com.
[67] Docente do curso de Língua Inglesa, do Departamento de Letras Estrangeiras, do *Campus* Avançado "Profa. Maria Elisa de Albuquerque Maia" – CAMEAM/UERN, Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte, Brasil. E-mail: ca_ponte@yahoo.com.br.
[68] *"How I write my songs"*. Todos os títulos e/ou citações referentes ao conto aqui analisado, foram traduzidos do inglês para o português pelos próprios autores.

Ao afirmarem que "A matéria deve ser dominada sem o recurso ilusório a forças soberanas ou imanentes, sem a ilusão de qualidades ocultas" (1985, p. 09), Adorno e Horkheimer quiseram dizer que a sociedade devia ser guiada de forma objetiva, organizada e que o mundo se torna um lugar previsível. Porém, uma vez que a natureza se torna estável, ela é dominável e essa dominação se converte em controle sobre o homem. De maneira mais clara, o *mito*, onde tudo acontecia de forma objetiva e aberta, se converte em esclarecimento e esse se comporta como um ditador com os homens. Ou seja, o esclarecimento tinha o objetivo de acabar com os mitos e a imaginação e trazer à tona o saber, que seria o uso livre da razão.

Segundo Adorno e Horkheimer, o sucesso e o fracasso do esclarecimento foi o próprio poder dele dado ao homem, além da dominação absoluta da natureza, pois se não fosse isso, talvez o homem não tivesse se submetido às tecnologias. Nesse processo dialético, não podemos esquecer da *indústria cultural*, que possibilitou o controle absoluto sobre o homem através de sua forma de padronizar e homogeneizar os diversos produtos culturais, idealizando apenas "os desejos dos consumidores", condicionando-os a não pensar. Em outras palavras, a indústria cultural impede de refletir sobre o mundo e formular ideias.

A indústria cultural e sua relação com a literatura começa no século XVIII a partir do mercantilismo, época essa em que o artista passou a depender do mercado e não mais do serviço sob encomenda por mecenas. É com essas e outras características, que iremos discutir o conto "Como escrevo as minhas músicas", de Donald Barthelme, e sua relação ambígua com a indústria cultural. Faremos isso a partir dos estudos apresentados e como esses ocorrem simultaneamente com a crítica, explícita e velada, e a defesa da indústria cultural presentes no conto do autor, além de averiguar até que ponto as escolhas desse gênero, por exemplo, reforçam essa ambiguidade.

Mais que isso, a importância desse trabalho se faz pela necessidade de se discutir a literatura contemporânea, que surgiu em um momento onde as relações econômicas dominavam as humanas. Como veremos, a obra faz parte de um sistema de produção e distribuição do capitalismo, fato que criticamos e ao mesmo tempo defendemos na medida em que pensamos nela como meio de se fazer cultura.

## II

Como consequência do capitalismo, a indústria cultural se assenta a partir da falácia diferencial entre evolução técnica e social, a partir da especialização de

tarefas, que causou um extremo caos cultural. Adorno e Horkheimer (1985) foram os primeiros a idealizarem uma modificação na consciência das pessoas, influenciada pela rápida entrada dos meios de produção e distribuição de cultura. Tudo faz parte da dominação do capitalismo. Podemos dizer que ela trata de um sistema, no qual não só vincula produção e veiculação, como principalmente também o consumo da cultura. Segundo Gatti (2008, p. 78), com base nos estudos de Adorno, "indústria" é um termo que "[...] refere-se à racionalização das técnicas de divulgação, ou seja, ao amplo aparato, formado pelo cinema, pelo rádio, pela televisão e pela imprensa, movimentado para veicular seus produtos". Com isso, podemos perceber uma relação entre os produtos culturais e os setores econômicos, pois ambos buscam o lucro. Já o termo "cultura", Gatti (2008, p. 78) apresenta a partir de uma comparação desenvolvida por Adorno sobre os produtos da indústria cultural e as obras de arte. Essa comparação parte de duas questões, da autonomia da arte e do estilo artístico: "[...] a ideia de autonomia da arte é apresentada com um duplo aspecto: o primeiro se refere à relação entre o artista e a obra de arte, de um lado, e a sociedade, de outro; o segundo diz respeito à própria lógica de elaboração da obra de arte". Vale destacar que indústria cultural é estilo. Entretanto, "[...] a indústria cultural, o mais inflexível de todos os estilos, revela-se justamente como meta do liberalismo, ao qual se censura a falta de estilo." (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108), ou seja, não há estilo individual, mas mecanizado. Um estilo total.

Tendo já esclarecido o significado de ambos os termos, podemos nos centrar na ideologia que medeia questões importantes para Adorno, como os meios de comunicação e a publicidade. Esses setores, tal como cinema, rádio, televisão e outros, são para ele um conjunto, pois todos entre si apresentam coerência na sua manifestação estética e nas habilidades políticas:

> O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda a dúvida quanto à necessidade social de seus produtos." (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

Esse é o objetivo da indústria: ganhar dinheiro. Fruto da homogeneização, a superficialidade dos objetos é maior para atender à grande quantidade de consumidores.

Mas há uma observação falha a esse respeito, quando Adorno afirma que é inevitável a disseminação de bens padronizados, que parte supostamente de necessidades iguais. As pessoas por vezes não precisam das mesmas coisas, apenas do refúgio que a indústria cultural pode lhes oferecer.

A arte para Adorno "[...] é o âmbito da expressão singular" (*cf*. GATTI, 2008, p. 82), ou seja, aquilo que nega a padronização e submissão a toda ordem imposta pela indústria cultural. Dessa forma, é visível uma crítica por parte dele para com a indústria, esta que transformou a cultura a partir do momento que a sua essência se perdeu para os mecanismos de reprodução da sociedade capitalista. O que acontece, segundo Gatti (2008), é que a sociedade encontra um sistema que a domina e isso impossibilita o acesso a coisas novas. Logo,

> O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa. A diferença entre a série Chrysler e a série General Motors é no fundo uma distinção ilusória, como já sabe toda criança interessa em automóveis (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102).

Para facilitar, saibamos que tudo da indústria é voltado para o trabalho, tanto que a ideia que temos de "tempo livre" é apenas uma metáfora ("A divisão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio", ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113), e o que a gente vê e experimenta pode ou não ser real. Isso nos faz pensar sobre o filtro da indústria cultural, pelo qual todos passamos:

> A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetivos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

Ou seja, a nossa vida é a própria indústria (um filme, por exemplo), fazendo com que a nossa imaginação seja atrofiada.

Finalmente, a ideologia da indústria cultural continua sendo estereotipada e a nossa vida passa a ser trágica, pois suga as nossas emoções. Só chegaremos ao fim dessa tragédia, segundo Adorno e Horkheimer (1985), quando colocarmos um fim na

individualidade. Contudo, como na indústria o conceito burguês de individuo é ilusório, não há individualidade em si. A diferença está na padronização do modo de produção, pois para nós tudo é que medíocre torna-se bom e tudo que é útil aparenta belo. Daí vem o grande problema da arte para Adorno, pois ela só é possível através do capitalismo e, dessa forma, ela também passa a ser um produto. No todo, a reprodução em massa acaba com a área da arte (ideia elitista) e a cultura se mostra não pertencente ao capitalismo, pois ela não pode ser trocada ou ser considerada como de uso. Pode ser contraditório, e é, mas a indústria acaba com ela mesma.

## III

Donald Barthelme (1931-1989) é um escritor estadunidense, conhecido pelos seus contos de cunho irônico. Discorreremos agora sobre a relação ambígua dessa temática com seu conto *"Como escrevo as minhas músicas"*, presente no livro *Sixty Stories [Sessenta Histórias]*. Publicado em 1981, o conto, no geral, trata de um homem, de nome Bill B. White, dando dicas de como devemos compor músicas. Será a partir dessas instruções que estaremos destacando como o Barthelme emprega a indústria cultural.

Já de imediato, podemos constatar uma ideia contraditória, que desconstrói a imagem que temos do processo de se fazer músicas: "Alguns dos métodos que tenho para escrever as minhas músicas vão ser encontrados nos exemplos a seguir. Todo mundo tem uma música dele ou dela. Escrever canções é uma característica natural do ser humano." (BARTHELME, 2003, p. 413), ou seja, fazer canções é algo natural do ser humano, pois, segundo o narrador, todo mundo tem canções dentro de si mesmo. Contudo, ele acrescenta: "Eu não estou dizendo que é fácil; mas como tudo o que é interessante nesse mundo, escrever músicas exige concentração e trabalho árduo" (BARTHELME, 2003, p. 413), significando que, mesmo a produção sendo básica e natural, também requer muito trabalho. Essa contradição é interessante em termos de indústria cultural, porque ela prega que os seus objetos são manipulados, mas com a aparência de naturalidade.

Há várias maneiras de se escrever uma canção, e é isso que o narrador traz no seguinte trecho: "Você tem que estar aberto às experiências, ao que está acontecendo ao seu redor, às coisas do dia a dia" (BARTHELME, 2003, p. 413). É da ciência de que quem conhece um pouco do trabalho de se construir músicas, que os seus temas sempre partem de coisas do dia a dia, o que nos remete à citação da dialética defendida por

Adorno e Horkheimer, quando eles comparam a nossa vida ao cinema. Assim como eles aduzem que o cinema é extensão da nossa vida e esta se torna extensão do cinema, a música tem também se tornado a extensão do que vem acontecendo ao nosso redor. De uma forma ou de outra, as canções vêm se ligando de maneira forçada à vida de qualquer pessoa, a partir do momento, por exemplo, que a música nos toca e faz com que a gente sinta que ela faz parte de nós. O objeto vira uma espécie de continuação da vida, além de nos confundir e impedir de diferenciarmos o que é produto cultural e o que é vida.

Outra dica está no conhecer outros tipos de músicas: "Conhecimento sobre todos os diferentes estilos de músicas, que são comumente aceitas, é bastante útil [...] *não há substituto para* [...] escutar o trabalho de outros que trilharam esse caminho antes de você e dominaram o oficio" (BARTHELME, 2003, p. 413). Segundo o narrador, ajuda se nós conhecermos todo tipo de música e/ou cantor que são aceitos. Quer dizer, a construção de uma música não se faz pela arte, mas para ser aceita, como manda a indústria. Isso, como podemos perceber, é conseguido ouvindo o que se quer imitar. Não há aqui a pretensão de se produzir algo original, pois não tem a garantia se vai funcionar ou não. Atentando para o terceiro parágrafo do conto:

> No caso de "Rudelle", eu estava um dia sentado à minha mesa, com lápis e bloco de notas, e duas coisas me irritavam. Uma delas era uma carta da empresa de energia elétrica, dizendo: "O cheque de $75,60 enviado como pagamento de sua conta foi devolvido pelo banco sem fundos etc. etc." A maioria de vocês que tenha recebido esse tipo de carta de tempos em tempos sabe como é irritante esse tipo de comunicado, além de embaraçoso. A outra coisa que me irritava era o pedaço de fio branco que eu tinha amarrado em volta da cintura, na altura do umbigo, como um lembrete para manter meu estômago puxado para fortalecer os músculos abdominais ao sentar – isso é o que você paga por beber cerveja demais quando seu trabalho é feito essencialmente sentado! De qualquer forma, eu tinha essas duas coisas me incomodando, então decidi escrever uma canção "perdi minha cabeça". (*Idem*, 2003, pp. 413-414).

Nele destacamos a primeira ironia do Bathelme, que está centrada nos dois fatos que o narrador descreve. Com esses problemas, o narrador decide fazer uma música ao estilo "perdi minha cabeça/enlouqueci" [*lost my mind song*], que ele intitula de "Rudelle". Entretanto, quando ele escolhe fazer isso, ele não escreve sobre os seus problemas, mas os de outros, os quais, provavelmente, vão fazer com que aqueles que a escutem se sintam tocados. É aqui que encontramos a ironia com a indústria, quando

essa nos condiciona a produzir canções com o intuito de alcançar o outro, sem nada de original e imitando o que já existe.

Agora analisemos a seguinte estrofe:

> Quando eu perdi você, baby
> Quase perdi minha cabeça
> Quando eu perdi você, baby
> Quase perdi minha cabeça
> Quando encontrei você, baby
> O sol começou a brilhar
> Todos os direitos reservados © 1972 por French Music, Inc. (*Idem*, 2003, p. 415).

Se observarmos, esse trecho tem uma característica bastante singular da indústria cultural, que é o fato de apresentar um problema e logo em seguida uma solução. O que acontece é que, dentro da indústria, não pode haver um final ruim ou insatisfatório, tem que ter sempre um toque de esperança. Além disso, tal trecho é uma imitação do estilo *blues*, seguindo o formato de dezesseis compassos, ou seja, sendo construído sob o modelo do estilo tradicional. Esse tipo de música, uma arte natural dos negros americanos, passa posteriormente a ser explorada pela indústria e dessa forma a ser manufaturada, ou seja, composta, escrita para se ganhar em cima dela. Outro ponto importante são os direitos autorais que Barthelme atribui a essa canção: "Rudelle" pertence a uma editora local, como indica a própria língua em que o nome é escrito (*French Music, inc*.), mas por este tipo de música ser popular na França, o nome da editora tenta dar um ar europeu à composição.

Quando o Barthelme escreve "As músicas são sempre compostas de elementos, ambos tradicionais e novos" (BARTHELME, 2003, p. 414), ele mostra que isso em si não faz parte da indústria cultural. Só é indústria quando ele tenta *inovar*: "Isso significa que você pode contar com a tradição para dar à sua música força, enquanto também coloca o novo de sua própria experiência ou de uma maneira particular de ver as coisas" (BARTHELME, 2003, p. 414). No entanto, ele não está preocupado com o novo, caso contrário não estaria escrevendo algo tradicional, como o *blues*. Ou seja, se ele estivesse preocupado com o novo não estaria explicando como fazer música se baseando em algo que já existe, quando ilustra, por exemplo, o jogo de melodia no *blues*: "Por exemplo, um artista que é principalmente um cantor de blues, provavelmente, passará sofrimento ao cantar 'when', ou seja, espremendo-o para fora, e

ele também pode cantar ‘baby’ como três notas, ‘bei-i-be’, embora sejam apenas duas sílabas.” (BARTHELME, 2003, p. 414).

Até aqui podemos dizer que as dicas do narrador são puramente indústria cultural, principalmente quando ele diz que uma das melhores formas de se fazer música é utilizando expressões do povo. A exemplo, ele cita a sua canção *“Goin' to Get Together” [Vão ficar juntos]:*

> Vão ficar juntos
> Vão ficar juntos
> Se Deus quiser e se o riacho não transbordar.
> Todos os direitos reservados © 1974 por French Music, Inc. (*Idem*, 2003, p. 415).

Se repararmos, a expressão “If the good Lord's willin' and the creek don't rise” [Se Deus quiser e se o riacho não transbordar] vem do linguajar popular e, com esse método, Bill B. White mostra como aproximar o seu trabalho do público. Além disso, ele gosta de se utilizar de expressões coloquiais, como a que consta no trecho “Essas expressões comuns são expressivas das maneiras pungentes em que a maioria das pessoas muitas vezes pensam – elas são o sal da sua música, por assim dizer. Experimente!” (BARTHELME, 2003, p. 415). Esses termos são o “sal” da música, que segundo ele a deixam melhor, lhe dão sabor.

A próxima música do narrador tem uma pegada de humor, então estaremos saindo do *blues* e entrando no estilo *folk*, que se utiliza de elementos do saber popular. É uma música própria da indústria, pois essa pega uma música típica de protesto americano, de crítica, e a abranda. O *folk* de “Como escrevo as minhas músicas” segue:

> […]
> Mostrei minha alma para a mulher
> no seven-eleven
> Ela diz: Isso é tudo?
> Todos os direitos reservados © 1974 por Rattlesnake Music, Inc. (*Idem*, 2003, p. 415-416).

O último verso é cômico, pois o eu-lírico da música se vê rejeitado em todas as abordagens. O importante aqui é destacar a métrica da canção, que a caracteriza como um folk falado, ao estilo de Bob Dylan. Essa é mais uma ironia de Barthelme, zombando dos imitadores do cantor na época, especialmente em sua fase entre 1962 e 1964. Além disso, o nome da editora que detém os direitos da canção (*Rattlesnake*

*Music, Inc*) aproxima-se da música tradicional americana, como o country, a partir do nome *"Rattlesnake" [cascavel]*, uma cobra típica do oeste americano.

Outro tipo de música que o Bill B. White nos mostra é a canção de mensagem, de nome *"Last Night" [Noite passada]*. Normalmente, essas músicas são de raízes religiosas ou moralistas, ao contrário do country, por exemplo, que conta histórias. Vejamos:

> Como se soletra verdade? A-m-o-r
> assim que se soletra verdade
> Como se soletra amor? V-e-r-d-a-d-e
> é assim que se soletra amor.
> Onde você estava na noite passada?
> Onde você estava na noite passada?
> Todos os direitos reservados © 1976 por Rattlesnake Music/A. I. M. Corp. (*Idem*, 2003, p. 416).

Aqui há uma ligação entre os versos, que nos dizem qual a mensagem da canção. Como muitas outras, essa fala sobre o amor, tema de muito sucesso. Mais uma vez, não há aqui originalidade, apenas uma imitação.

Com o fim do conto "Como escrevo as minhas músicas", podemos dizer que o narrador realmente mostra como se faz músicas comerciais, ou seja, como se faz indústria cultural. Outro ponto interessante é como a suas palavras se destacam dentro do Princípio de Loteria de Adorno, quando Bill B. White aconselha a acreditar em si mesmo e que a hora certa vai chegar para todos; o que ele quer dizer que, em algum momento, a fama se fará presente sem muito esforço. Além disso, estivemos a todo momento destacando o narrador e não chamamos a atenção para o seu nome, que também é uma paródia do Barthelme. Bill White era um jogador famoso de baseball na época.

Finalmente, é significativa a escolha de Barthelme pelo gênero conto. Este surgiu durante a segunda revolução industrial, como forma de "[...] popularização do épico para ser lido." (GALVÃO, 1983), p. 168). O que queremos dizer é que numa época quando o mundo crescia rapidamente, com o capitalismo demandando de todos uma quantidade maior de horas trabalhadas, as pessoas não tinham mais tempo para se prender a leitura de longos romances, então veio a necessidade de textos curtos, que pudessem ser lidos uma vez só em pequenos intervalos quando publicados pela imprensa periódica. Em suma, o conto moderno passa a ser também uma mercadoria. Por outro lado, esta é mais uma ironia de Barthelme, pois hoje em dia o livro de contos

apresenta-se como ambíguo em relação à indústria cultural, uma vez que, rejeitando a cada história aquilo que é familiar ao leitor, com uma série de elementos cambiantes, personagens, espaços, temas, etc, ele passou a ser rejeitado pela indústria como não comercial.

É inevitável, depois de tudo, entender a indústria cultural como uma ponte de ligação, responsável por unir diferentes setores de influência, como os meios de comunicação, a fim de estabelecer um padrão. Como vimos, nessa padronização os indivíduos não são livres, apenas há opções que eles contemplam como liberdade. Mesmo assim, há um paradoxo, pois essas opções os conduzem dentro de um espaço delimitado e a aceitamos por acreditar que essa é uma forma de democracia.

**REFERÊNCIAS**

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Reimpressão 2006. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BARTHELME, Donald. How I write my songs. In: *Sixty stories.* New York: Penguin classics, 2003, p. 413-418.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.) *O livro do seminário* – Ensaios. São Paulo: L. R. Editores, Ltda, 1983, p. 167-172.

GATTI, Lucianno Ferreira. Theodor W. Adorno, Indústria cultural e crítica cultural. In: NOBRE, N. (Org.) *Curso livre de Teoria Crítica.* Campinas, SP: Papirus, 2008, p. 73-96.

PONTE, Charles Albuquerque. *Indústria cultural, repetição e totalização na trilogia Pânico.* Tese de doutorado. Campinas, SP: [s. n.], 2011.

# LINGUAGEM E PODER: CONCEITO DE LÍNGUA E LINGUAGEM ATRAVÉS DA OBRA *1984* DE GEORGE ORWELL

Ducielma Pereira Costa[69]
Danielton Campos Melonio[70]
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

**RESUMO:** O presente trabalho visa analisar a relação entre literatura e filosofia através da obra *1984*, escrita pelo jornalista e romancista George Orwell, publicado em 1949. O romance tem Londres como cenário (na fictícia Oceania). O protagonista é Winston Smith. Funcionário do Departamento de Documentação do Mistério da Verdade (Miniver), o seu objetivo é exatamente o oposto da Verdade. A característica central para a existência da novilíngua é a destruição da língua vigente. O objetivo deste trabalho é analisar as ideologias citada na obra, em questão da Novilíngua por meio da obra *A ideologia alemã* de Marx, mostrando assim o uso da linguagem por regimes totalitários para intensificar sua dominação.
**PALAVRAS-CHAVE:** Novilíngua. Dominação. Linguagem.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Apesar de ser incentivada pelo Partido poucos eram fluentes na Novilíngua, uma versão reduzida do idioma inglês. A Novilíngua era utilizada apenas nos artigos internos e oficiais. Os cidadãos utilizavam o inglês tradicional para se comunicar, já que a Novilíngua era uma adaptação calculada do idioma britânico. Mesmo com o uso da Novilíngua, ainda sendo possível construir frase como "O grande irmão é *imbom*", é impossível construir expressões contrarias aos interesses do Partido. (ORWELL, 2009)

Atualmente vemos a modificação da nossa língua portuguesa principalmente na fala dos jovens. É natural que a língua sofra mudanças e alterações. A língua é mutável e se não houver mudanças em sua estrutura e rede de significados constantemente quer dizer que a língua está morta. O "internetês", por exemplo, e a inserção de gírias em nosso vocabulário acabaram por individualizar a linguagem em determinados meios. É comum falar gírias no meio de amigos, conhecido ou ambientes mais descontraídos. A linguagem virtual também aparece restrita a essas mídias e entre os jovens, já é possível ver tais vocábulos em frases cotidianas.

[69]Aluna do Curso de Licenciaturas em Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão – UFMA – Campus Pinheiro. E-mail: ducielma.pc03@outlook.com
[70]Professor Me. Danielton Campos Melonio. E-mail: dasein.da@gmail.com

O livro *1984*, de *George Orwell*, é a expressão de um sentimento, e é uma advertência. O sentimento que expressa é de quase desespero acerca do futuro do homem, e a advertência é que, a menos que o curso da história se altere, os homens do mundo inteiro perderão suas qualidades mais humanas, e nem terão consciência disso. (ORWELL, 2009; FROMM, 1961)

Syme era um dos poucos amigos de Winston, ele era um dos responsáveis pela construção do novo dicionário deNovilíngua, seu trabalho era reduzir a linguagem, tanto na escrita como na pronuncia. A nova edição do dicionário em qual trabalhava era a responsável por espalhar a nova forma de comunicação, ou melhor, não comunicação, pois com a destruição de palavras, não haveria como se comunica e nem expressarnenhum tipo de pensamento, e dessa forma o Partido poderia controlar toda a população.

A passagem a seguir, dita por Syme a Winston, ilustra o que se disse:

> – É lindo destruir palavras. Naturalmente, o maior desperdício é nos verbos e adjetivos, mas há centenas de substantivos que podem perfeitamente ser eliminados. Não apenas os sinônimos; os antônimos também. Afinal de contas, que justificativa existe para a existência de uma palavra que é apenas o contrário da outra? Cada palavra contém em si o contrário [...] (ORWELL, 2009, p. 53).

Com a construção de novos documentos históricos, a população não saberia que o mundo pré-revolução era totalmente diferente e mais livre. Dessa forma, todos acabariam se confortando com aquele modo de vida, sem se questionar sobre o seu passado, já que alguns ao menos se lembravam de sua própria infância.

O estudo da língua materna é um processo que acompanha o sujeito de forma permanente, fazendo com que, quando maior o domínio de sua própria língua, maior também a possibilidade de conhecer o mundo. (SANTOS,2014).

Assim, este trabalho visa analisar a relação entre literatura e filosofia através da obra *1984*, mostrando assim o uso da linguagem, como forma de controle do pensamento por regimes totalitários, o que os permite intensificar sua dominação.

## CARACTERISTICAS E OBJETIVOS DA NOVAFALA

A *Novilígua ou Novafala* no livro 1984 era o idioma oficial da Oceania, e foi desenvolvida para atender as necessidades ideológicas do SocIng (Partido que

controlava todo o sistema social, politico e econômico da Oceania no período da guerra). Controlar a língua resulta no controle da expressão do pensamento, pois se não existissepalavras para expressar o pensamento, logo não existiria pensamento sobre algo. Segundo a trama, no ano de 1985, a língua ganharia novos termos, e palavras novas acepções. A semântica é distorcida para criar um estado de "torpor" e confusão. Isso está expresso no lema do Partido Único: "Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão, Ignorância é Força". O Grande Irmão é o ditador e líder do Partido. É dever da população amá-lo, embora nunca tenha sido visto em pessoa. (ORWELL, 2009)

A *novafala* estava sendo ensinada nas escolas e as crianças estavam aprendendo a pensar da maneira que o partido queria. Para elas palavras como; honra e liberdade não faziam sentido construir em um discurso literário, filosófico ou qualquer sentença que fosse dessa dá margem a discussão seria uma competência inatingível, já que toda e qualquer manifestação como "crimeideia" ( palavra criada pelo Partido para denominar quaisquer pensamento que fosse contra as ideologias do SocIng). A perspectiva do Partido era que até 2050 todos falassem em Novilíngua, pensassem em novilíngua e automatizassem, ou melhor, acostumassem seus cérebros a pensar e falar de forma reducionista (ORWELL, 2009).

"Depois que acabamos, pessoas como você serão obrigadas a aprender tudo de novo. Estamos destruindo palavras – dezenas de palavras, centenas de palavras todos os dias. Estamos reduzindo a língua ao osso", eis o que disse Syme na obra 1984 (ORWELL, 2009, p.67).

Para descrever melhor os mistérios da língua e da gramatica da Novafala de Orwell, podemos cita as teorias de Saussure[71], o principal nome da linguística, que separa a língua em duas parte: *Lange* (relacionado ao signo, ao sinal, a estrutura da língua) e *parole* (relacionado ao significado e as associações quase que automáticas que o nosso cérebro faz ao emitir ou receber o discurso) (SAUSSURE, 1975).

Quando ouvimos a palavra cavalo, por exemplo, é impossível não associarmos a palavra ao animal quadrupede, grande e forte. A associação entre a palavra e significado para um falante conhecedor da língua torna-se automático. O ensino da Novafala era para começar a criar essas associações, trabalhar em ambas as partes da linguística, por isso não seria apenas o uso de novas palavras, mas também de

[71]Ferdinand de Saussure foi um linguista e filósofo suíço, cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da linguística enquanto ciência autônoma. Seu pensamento exerceu grande influencias sobre o campo da teoria da literatura e dos estudos culturais.

novos significados, pois não há dialogo sem palavra e nem palavra sem significado.“A revolução estará completa quando a linguagem for perfeita”, afirma Syme no escrito em 1984 (ORWELL, 2009, p.67)

O objetivo da Novafala não era somente fornecer um meio de expressão compatível com a visão de mundo e os hábitos mentais dos adeptos do Socing, mas também inviabilizar todas as outras formas de pensamento. A ideia era que, uma vez definitivamente adotada a Novafala e esquecida a Velhafala, um pensamento herege – isto é, um pensamento que divergisse dos princípios do Socing – fosse literalmente impensável, ao menos na medida em que pensamentos dependem de palavras para ser formulados (ORWELL, 2009).

O vocabulário da Novafala foi elaborado de modo a conferir expressão exata, e repetição muito sutil, a todos os significados que um membro do Partido pudesse querer apropriadamente transmitir, ao mesmo tempo em que excluía todos os demais significados e inclusive a possibilidade de a pessoa chega a eles por meios indiretos. Para tanto, recorreu-seàcriação de novos vocabulários e, sobretudo, à eliminação do mesmo que seriamindesejáveis, bem como a subtração de significados heréticos e, até onde fosse possível, de todo e qualquer significado secundário que os vocábulos remanescentes porventura exibissem (ORWELL, 2009).

Uma das características da Novafala é o fato dela ser a primeira língua a reduzir seus termos. Ao contrario das outras línguas, onde cada vez mais são anexadas novas gírias e conceitos, a Novilínguaretira termos como antônimos e sinônimos. Entre os exemplos citados no livro, se algo é bom, não é necessário existir a palavra mau, simplesmente seria “imbom”, sendo o prefixo *im* – ou in – característica antonímia da palavra. Também não é necessário existir a palavra ótimo ou melhor que bom, seria simplesmente “plusbom’’. Se fosse melhor ainda, seria dupliplusbom. Outra característica básica da novalíngua é o fato de não representar os pensamentos errados ou como eram chamados crimeideia, afinal, se não era possível definiralgo, seria como se esse algo não existisse (ORWELL, 2009).

Até onde se tem conhecimento dos estudos linguísticos, existe a possibilidade de que, com o passar do tempo os significados de palavras sejam alterados e que alguns termosdesapareçam. Entretanto, a proposição heterodoxa de que uma língua possa diminuir de tamanho “evoluir” de modo a perder a capacidade de representar ideias não condizentes com os princípios básicos da linguística moderna. (CONCEITO de Língua e Linguagem através da obra 1984 de George Orwell, 2015)

Além disso, é possível afirmar que,

> A comunicação baseada na compreensão racional e na transmissão premeditada do pensamento e das sensações existente necessariamente um determinado sistema de meios, protótipo do qual tem sido, é e será sempre a linguagem humana, surgido da necessidade de comunicação no trabalho. (VYGOTSKY, 1993, p.21-22).

## LINGUAGEM E PENSAMENTO

Em primeiro lugar, é necessário dizer que,

> Omaterialismo histórico compreende que existe unidade entre linguagem e pensamento: a língua é o modo de ser do pensamento. Esses fenômenos constituem-se nas relações sociais, visto que "linguagem nasce, como a consciência, da carência da necessidade de intercâmbio com outros homens" (SILVA; MARTINS, 2015, p. 1).

Seguindo este raciocínio, é possível afirmar que,

> O pensamento (abstrato e geral) afasta-se temporariamente da contemplação imediata dos objetos, das relações e fenômenos sociais, considerados realidade concreta e singular. Isto é possível por que ele se desenvolve por meio de formas materiais linguísticas. A realidade retrata e refratada no pensamento não resulta do reflexo direto do objeto, pois necessita da mediação do material linguístico com os seus conteúdos, os significados sociais apropriados pelos indivíduos, para a realização do pensamento. (SILVA; MARTINS, 2015, p. 1).

Portanto, "sem a palavra, os elementos do pensamento extra-sensível, privados da imagem e de forma, não teriam a possibilidade de se fixar na consciência". Assim, "a palavra lhe dá objetividade, uma certa realidade, porque é a condição essencial do pensamento em relação aos objetos". Dessa maneira, pode-se compreender que "a consciência individual, reflexo, superior da realidade, refratada através das significações e dos conceitos linguísticos, só pode existir nas condições em que existe a consciência social" (SILVA; MARTINS, 2015, p. 1).

A condição humana provém do fato do individuo possuir um sistema de articulação verbal com poder de simbolização. Isso que dizer que somos todos humanos, devido à capacidade, através da língua, de fazer referências a acontecimentos que possam estar situados em tempos diferentes ou até mesmo a fatos hipotéticos.

A comunicação, portanto, se dá por meio da língua, cujas palavras se enquadram em um sistema no qual a pronúncia e o entendimento se fazem de maneira semelhante pelos membros de uma determinada comunidade linguística.

Vale ressaltar que uma língua, quando escrita, alarga a comunicação, porque permite o entendimento entre pessoas não presentes simultaneamente. Mas obra 1984, onde o protagonista Winston Smith, que é funcionário do Departamento de Documentação do Ministério da Verdade, um dos quatros ministérios que governam a Oceania, sua função é falsifica registros históricos, de acordo com as funções e mudanças feitas pelos partido. Só que esses documentos eram escritos em Novilíngua, onde cada palavra era diminuída, sua expressão modificada, assim deixando a escrita mais curta, e de pouca compreensão. (ORWELL, 2009)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato, boa parte da literatura do passado já estava sendo submetida a esse processo. Por uma questão de prestígio, parecera desejável preservar a memória de certas figuras históricas, desde que suas realizações fossem adaptadas à filosofia do Socing. Diversos escritores, como Shakespeare, Milton e alguns outros estavam sendo traduzidos, quando a tarefa estivesse encerrada, seus textos originais seriam destruídos com tudo o mais que restava da literatura do passado. (ORWELL, 2009)

A pratica maior da linguagem se assenta na relação que se dá entre a fala, a escrita e a leitura. Enquanto a fala corresponde a uma realização do universo, dando ao leitor um espaço privilegiado, porque é do convívio com palavra escrita que se retira não só uma forma de compreensão do mundo, mas também a possibilidade de cooperação para o seu desenvolvimento. A leitura, portanto, é um modo de aprendizado permanente, não só porque possibilita a reconstrução e integração decertas mensagens, mas, sobretudo, porque é através dela que se exercita o conhecimento. Mas não é só aí que reside a importância da língua: é ela que possibilita, no seu mais expressivo sentido, a identidade que se assume ante os atos e a fala. Nesse rol de aspectos positivos envolve a língua, acrescenta-se que conhecimento linguístico está associado ao poder.

O real conhecimento da própria língua se situa como um dos aspectos mais importante não só do estudo escolar, mas, principalmente, da vida prática, na medida em que é por esse conhecimento que o individuo se reconhece como pessoa e como cidadão.

E o livro *1984* nos aponta de forma profunda como é possível controlar a língua para controlar o próprio pensamento. Existirá forma de controle mais eficaz? Controlando a língua controla-se o pensamento e controlando o pensamento e a língua controla-se o passado.

A obra de Orwell foi publicada em 1948. Será que ainda é atual? A língua continua sendo controlada? Se sim, de que forma a língua é controlada atualmente? Essas são questão para que possamos refletir.

## REFERÊNCIAS

CONCEITO de Língua e Linguagem através da obra 1984 de George Orwell, Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre. Acesso em Maio 2015.

FROMM, Erich. Prefácio escrito para a obra 1984 de George Orwell, 1961

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia Alemã**. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira. 4ª ed., Lisboa/São Paulo: Presença/Martins Fontes, 1980.

SILVA, Luiz Fernando da; MARTINS,Sueli Terezinha Ferreira. *Linguagem e pensamento: a perspectiva marxista*. <http://www.lamericas.org/arquivo/pensamentoling.pdf>. Acesso em junho de 2015.

VYGOTSKI, L.S. (1993) **Pensamiento y lenguaje**. Tradução de José Maria Bravo. Madrid: Visor Dist. (Obras escogidas, II).

ORWELL, Georg. 1984. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

# MACHADO DE ASSIS POETA: TRAÇOS DO PRIMEIRO AMOR[72]

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso
Wilton José Marques (orientador)
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

**RESUMO:** Não é novidade que Machado de Assis tenha iniciado sua carreira nas vias da poesia, porém, a observação de como isso se deu ainda carece de estudos. Ao nos debruçarmos sobre as primeiras produções poéticas machadianas, podemos encontrar traços que sugerem uma formação clássica, por exemplo, na predileção pelos sonetos, e uma visão romântica do poeta entendido enquanto profeta no seu primeiro texto de crítica, "A poesia", publicado em 1856 na *Marmota Fluminense*. Assim, o passeio pelas produções dos primeiros anos pode nos dar pistas acerca da formação machadiana, mostrar traços de sua escrita ainda jovem e revelar alguns aspectos que acompanharam o autor durante toda sua carreira.
**PALAVRAS-CHAVE**: Machado de Assis. Poesia. Formação. Romantismo.

Não ocupará essas páginas um estudo extenso acerca da biografia de Machado de Assis, o menino que nasceu numa sexta-feira, 21 de junho de 1839, numa chácara no morro do Livramento, no Rio de Janeiro. Os estudos acerca da biografia machadiana já foram empreendidos por estudiosos de fôlego, como Jean-Michel Massa (1971) e Raimundo Magalhães Júnior (2008), para citar apenas dois, que nos serviram de apoio para compreensão do poeta. Vamos ao encontro de um Machado adolescente, contando com seus quinze anos, e já poeta. Se na atualidade o fundador da Academia Brasileira de Letras é lembrado especialmente por seu legado na prosa, graças ao corte que a crítica literária por muito tempo empenhou em sua carreira, restringindo o poeta à chamada primeira fase e o prosador à segunda, sabemos que sua estreia fora nos caminhos da poesia, seu primeiro amor foram os versos.

Machado estreia nas letras com um singelo soneto, "À. Ilma. Sra. D. P. J. A.", impresso no *Periódico dos Pobres* em 03 de outubro de 1854 e assinado "J. M. M. Assis". Ao final da composição conhecemos o nome abreviado no título: "Vós sois de vossa mãe a cara filha, / Do esposo feliz, a grata esposa, / Todos os dotes tens, ó Petronilha" (ASSIS, 1854, p. 4). De modo geral, o poema é bastante característico de quem estaria tomando as primeiras lições nas letras, já que não apresenta uma temática elaborada e traz algumas falhas na estrutura. O tema do soneto são as virtudes de

[72] Este trabalho recebe apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Petronilha, a senhora que inspira o eu poético dos versos. Tais virtudes não são detalhadas e sabemos que Petronilha já é uma senhora e tem um esposo, assim, os versos não são a ela dedicados num sentido amoroso, mas num tom de admiração. As falhas ficam por conta da métrica e da rima. Poderia ser mais fácil para um principiante iniciar com quadras, sextilhas, oitavas ou qualquer outra estrutura que exigisse menos rigor, apesar disso, o jovem Machado escolheu imprimir seus versos numa estrutura exigente e cara aos poetas clássicos. Certamente essa escolha não foi ingênua.

Atando as duas pontas da vida, a última publicação de Machado poeta se deu em 1906, na abertura do volume de contos *Relíquias de Casa Velha*,[73] trata-se de um dos seus mais conhecidos sonetos, "A Carolina". Poderíamos atribuir a popularidade do soneto a vários aspectos, como o fato de Machado já ser uma figura conhecida e reconhecida do universo literário oitocentista e do início dos novecentos ou o fato de ele, o soneto, abrir um livro de textos em prosa. Contudo, interessa-nos antes outras discussões acerca do poema. Como o título sugere, o soneto é dedicado à Carolina,[74] esposa de Machado e falecida dois anos entes da publicação do poema. Tratam-se não só de versos de despedida da amada, mas especialmente dos sentimentos que o eu poético ainda guarda dos tempos vividos ao lado de Carolina: "que eu, se tenho nos olhos malferidos / Pensamentos de vida formulados, / São pensamentos idos e vividos" (ASSIS, 1906, s/p). Métrica e rima não trazem dessa vez nenhum senão. Não seria justo comparar os versos de 1854 aos de 1906, o simples fato de termos um escritor moço e posteriormente um maduro, faria dessa comparação uma injustiça. Parece incontestável que o escritor tenha amadurecido não apenas nos anos, mas no labor poético, ainda mais se nos lembrarmos da autocorreção machadiana, que fazia com que os mesmos versos impressos num jornal ganhassem novos detalhes quando ocupavam as páginas dos livros. De 1854 para 1906 muito aprendizado se deu. Ainda sobre "A Carolina", como apontamos para "À Ilma. Sra. D. P. J. A.", vale a pena ressaltar a escolha da estrutura: o soneto. Apesar de não ser mais uma estreia, Machado novamente não parece ter escolhido o soneto ao acaso, parece-nos que essa seria a forma que o poeta adotaria para tratar de assuntos que lhe fossem caros.

[73] O volume de contos fora acordado em contrato datado de 09 de março de 1895, apesar de ter sido publicado mais de dez anos depois. O livro foi impresso em Paris e publicado pela H. Garnier.

[74] Carolina Augusta Xavier de Novais Machado de Assis (1835-1904), portuguesa, casou-se com Machado em novembro de 1869. A jovem senhora portuguesa teria vindo ao Brasil em 1866 para cuidar do irmão Faustino Xavier de Novais (1820-1869), poeta português e amigo pessoal de Machado.

Dos poemas machadianos reunidos em coletâneas neste século,[75] de cerca de 200 poemas, 27 composições são sonetos. Dessas 27 composições, duas delas são um agrupamento de sonetos: "Camões" reúne quatro sonetos publicados separadamente na *Gazeta de Notícias*, no *Jornal do Comércio* e noutras publicações periódicas em comemoração ao centenário da morte do poeta d'*Os Lusíadas*, a organização dos sonetos sob tal título data de 1880 (REIS, 2009); "A derradeira injúria", por sua vez, reúne catorze sonetos que são antecedidos por epígrafe de Camões retirada do primeiro verso da octogésima primeira estrofe do sétimo canto d'*Os Lusíadas* e curiosamente o terceiro "soneto" é um não soneto ou uma espécie de soneto invertido, já que traz primeiro os tercetos e por último os quartetos, a composição foi publicada em 1885 na segunda parte de *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário da sua morte*.

Tal qual "À Ilma. Sra. D. P. J. A.", "A Carolina" e "Camões", vários outros sonetos machadianos são composições encomiásticas, essa forma de disposição dos versos parece ter sido a que mais agradava Machado para render homenagens. Foi o caso do "Soneto a S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II", publicado (possivelmente sob encomenda) em 1855 na primeira página da primeira coluna da *Marmota Fluminense* na data do aniversário do imperador, dois de dezembro. Vale lembrar que esse periódico era de chancela de Paula Brito e impresso em sua Tipografia Dois de Dezembro, que recebeu esse nome em alusão a data dos aniversários do tipógrafo e do imperador. O soneto, já melhor trabalhado em relação à publicação de 1854, exalta o nome do monarca e prevê para ele um futuro glorioso: "terás fama, respeito e amor intenso. / Um Nome transmitido à Eternidade!" (ASSIS, 1855, p. 1). É curioso pensar na escolha de Machado para escrever versos ao imperador, já que era um nome jovem, que estreara apenas um ano antes. A escolha do jovem poeta para escrever tais versos nos leva a pelo menos duas hipóteses: o apreço pessoal que Paula Brito nutria por Machado de Assis e, principalmente, o prestígio, ainda que pequeno, dos versos machadianos. Possivelmente, assinando versos dedicados ao imperador, o nome do jovem escritor começa a ganhar mais atenção.

Dando um salto na carreira do nosso escritor e encontrando-o já com nome estabelecido e recebendo os louros da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), encontramos outro soneto encomiástico que merece atenção: "26 de outubro".

[75] *Toda poesia de Machado de Assis*, organizado por Cláudio Murilo Leal (2008); e *Machado de Assis: a poesia completa*, organizado por Rutzkaya Queiroz dos Reis (2009).

Tal soneto fora publicado na primeira página da *Gazeta de Notícias* no dia seguinte a data que o intitula, em 1886. Acompanhavam os versos machadianos um texto de Rui Barbosa, uma nota de Alfredo d'Escragnole Taunay e poemas de Alberto de Oliveira, José Bonifácio e Olavo Bilac, um poema de cada autor. Todos os textos tinham um nome em comum: José Bonifácio.[76] Por meio desses textos a *Gazeta* rendia homenagens ao já falecido político e poeta. Além disso, o poema machadiano teve uma segunda impressão, póstuma, em 31 de outubro de 1909, n'*O Atibaiense* (REIS, 2009). Como podemos perceber, estamos diante de outro soneto encomiástico e Machado, por meio dessa homenagem, reafirma-se na posição agora liberal. O soneto obedece às regras clássicas na forma, contudo, é um camoniano ímpar, já que as rimas dos tercetos seguem o esquema CDE/CDE. O soneto trata do triste óbito de político liberal, fala do seu amor à "pátria amada" e se refere a ele como o "Filho de Andrada", uma vez que José Bonifácio e seus irmãos, Martim de Andrada e Antônio Carlos de Andrada, eram conhecidos como "os Andradas".

Ainda se tratando da *Gazeta de Notícias*, o próximo poema de Machado a ser impresso nas páginas daquele periódico também será um soneto e também será uma composição encomiástica. "As náufragas" traz logo abaixo do título a explicação do poema: "duas meninas cearenses que vinham no vapor da Bahia" (ASSIS, 1887, p. 2). Os versos, impressos em 17 de abril de 1887, provavelmente foram inspirados na notícia de doze dias antes, "O naufrágio da Bahia", que contava o heroico feito de duas meninas, irmãs, que se salvaram do acidente e ainda ajudaram a salvar outras vidas. Machado incorpora nos dois primeiros versos do soneto justamente os "verdes mares bravios" de *Iracema* (1865), romance indianista ambientado no Ceará, de José de Alencar. Por meio desses versos, notamos que os sonetos encomiásticos machadianos não eram escritos apenas para homenagear os grandes nomes, mas os desconhecidos também, como é o caso de outro soneto publicado também em 1887, em 25 de novembro, dessa vez no *Novidades*. O soneto "A uma senhora que me pediu versos" fora incorporado no artigo "De Palanque", de Arthur Azevedo. Segundo ele, o poema de Machado teria sido encontrado no álbum de versos de uma senhora, irmã de um dos poetas mais esperançosos daquele século, e era um "soneto inédito, revolucionário, fantasista, de uma delicadeza, de uma originalidade e de uma correção admiráveis" (AZEVEDO *apud* ASSIS, 1887, p. 2). Não escapando à tentação de imprimir tais

[76] José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), poeta e político brasileiro dono do epíteto "Patriarca da Independência", graças à sua atuação decisiva para o movimento da independência política do Brasil.

versos, Azevedo transcreve o soneto, mas não respeita sua divisão em quartetos e tercetos (talvez pela falta de espaço na folha do jornal?). Encontraremos o soneto dividido em estrofes somente em 1901, com a publicação das *Poesias Completas*. "A uma senhora que me pediu versos" é um soneto camoniano ímpar heterométrico, pois alterna versos de sete e de quatro sílabas poéticas. A temática do soneto é a leve exaltação da "senhora que lhe pediu versos" pela sua "viveza, graça, alegria / Doçura e paz" (ASSIS, 1901, p. 343).

Dos livros de poemas machadianos, apenas nas *Ocidentais* encontraremos sonetos, aliás, as duas primeiras poesias desse volume são sonetos, ambos em versos alexandrinos, aproximando-se do soneto francês: "O desfecho" e "Círculo vicioso".[77] Notaremos, no decorrer do volume, que apesar da estrutura de soneto (respeitando a regra dos dois quartetos e dois tercetos), Machado usa de certa liberdade na métrica e nas rimas de suas composições da segunda metade da carreira. Além desses dois sonetos e de "A uma senhora que me pediu versos", compõem as *Ocidentais* outros 11 sonetos, de modo que dos 27 poemas desse volume, mais da metade, 14, são sonetos. Não bastasse, da página 318 até a 324, todos os sonetos são encomiásticos: "Spinoza",[78] "Gonçalves Crespo",[79] "Alencar"[80] e "Camões".[81] Além desses, também são sonetos encomiásticos nas *Ocidentais* "A Felício dos Santos"[82] e "Maria".[83] Assim como fizera para abrir o volume de poemas, Machado também opta por um soneto para encerrá-lo: "No alto".[84]

[77] Não encontramos outras publicações para "O desfecho". "Círculo vicioso", por sua vez, fora publicado pela primeira vez na *Revista Brasileira* em junho de 1879; na *Gazeta de Notícias* em 02 janeiro de 1880; no *Almanaque da Gazeta de Notícias* em 1883; novamente na *Gazeta de Notícias* e na mesma data de 02 de janeiro, dessa vez de 1887; e no *Rua do Ouvidor* em 23 de julho de 1898 (REIS, 2009).

[78] Homenagem ao filósofo Baruch Spinoza (1632-1677), o poema fora publicado primeiramente na *Revista Brasiliense* de 15 de janeiro de 1880.

[79] Homenagem ao poeta Gonçalves Crespo (1846-1883), publicado anteriormente na *Gazeta de Notícias* em 08 de julho de 1884 e em 10 de julho de 1893.

[80] Homenagem ao romancista José de Alencar (1829-1877), o poema fora impresso pela primeira vez nas páginas da *Gazeta de Notícias* em 12 de dezembro de 1880).

[81] Homenagem ao poeta português Luís de Camões (1524-1580) por ocasião do centenário de sua morte, como dito, esses sonetos teriam sido publicados separadamente em periódicos oitocentistas e somente foram reunidos sob esse título em junho de 1880.

[82] Homenagem ao político e historiador Joaquim Felício dos Santos (1822-1895), foi representante legal dos herdeiros de Chica da Silva. Seu sobrinho, João Felício dos Santos é autor do romance *Xica da Silva* (1976).

[83] Homenagem a Maria de Azambuja (?-?), esposa de Bento Gonçalves Filho (1820-1897), militar que serviu na Guerra dos Farrapos e na Guerra do Paraguai. Esse poema foi publicado pela primeira vez n'*A Cigarra* em 02 de janeiro de 1896 acompanhado do subtítulo "No álbum de D. Maria de Azambuja" (REIS, 2009, p. 259, nota de rodapé n. 23).

[84] Publicado anteriormente na *Revista Brasileira* de 15 de janeiro de 1880.

Para além do grande volume de sonetos na carreira de Machado de Assis e do fato de uma parte deles abrigar composições encomiásticas, chama-nos atenção a escolha do soneto já desde a primeira publicação e o cuidado em abarrotar de sonetos o volume que comporia o que autor chamou de suas *Poesias Completas*, o seu legado de poeta para a posteridade quando já era aclamado como um grande escritor, inclusive na prosa. Como dissemos, essas escolhas pelo soneto não nos parecem ingênuas, mas antes uma preocupação com sua própria imagem de poeta, aquele que buscava imprimir e afirmar na mocidade e aquela que deixaria como legado para os que viessem depois dele. Tudo isso nos leva a um Machado obscuro até hoje para seus estudiosos e biógrafos, o Machado aluno. A lacuna nos estudos machadianos acerca da formação de Machado de Assis não nos permite afirmar muita coisa. Mais de um século e meio depois, ainda não sabemos como se deu a educação de Machado na infância e adolescência.

> O período entre os 10 e os 15 anos de Joaquim Maria é inteiramente obscuro. Não se sabe em que condições viveu, nem como iniciou seus estudos. O que se sabe a respeito é pouco e vago. Teria sido coroinha? Teria vendido balas num colégio de moças, onde lhe permitiam assistir às aulas, do fundo da sala? Teria estudado francês com o forneiro da padaria de uma francesa, a viúva Gallot? Fechado em si mesmo, sem propensão para a autobiografia, ele jamais procuraria em seus escritos elucidar as circunstâncias tormentosas de sua infância pobre. (MAGALHÃES JR., 2008, p. 19-20).

Como dissemos, vamos ao encontro de um Machado já adolescente e já poeta e podemos acrescentar, já sonetista. Um poeta que inicia sua carreira pelo soneto supõe minimamente uma formação na cultura clássica. Falta-nos biografia para tal afirmação, mas o soneto, ainda que singelo, de 1854 nos permite inferir tal formação; além disso, não fosse Machado um bom sonetista, ou um poeta em ascensão, não teria sido "escalado" para compor versos ao imperador em 1855. O soneto exige suor e dedicação na composição, apensar de toda crença de autodidatismo que ronda a figura de Machado de Assis, certamente para compor sonetos uma instrução mínima fora necessária.

Os caminhos que Machado percorreu na juventude via sua própria literatura podem revelar que algumas características do escritor maduro já estavam na escrita da juventude e como é de se supor para um escritor em ascensão, foram maturadas, modificadas ou modeladas no decorrer dos anos. Somamos a isso os nomes que

desfilavam em muitas das suas epígrafes e que formam uma biblioteca virtual dentro da obra do escritor, além de revelarem possíveis influências. Certamente as obras da juventude de Machado de Assis ainda constituem um terreno fértil de pesquisas que ampliará a maneira como o escritor carioca é lido e entendido.

**REFERÊNCIAS**

ASSIS, M.. A Ilma. Sra. D. P. J. A. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 103, p. 4, out. 1854.

_____. À S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 654, p. 1, dez. 1855.

_____. As náufragas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 107, p. 2, abr. 1887.

_____. *Relíquias de Casa Velha*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906.

LEAL, C. M. (Org.). *Toda poesia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*: aprendizado. Rio de Janeiro: Record, 2008. v. 1.

REIS, R. Q. (Org.). Machado de Assis: a poesia completa. São Paulo: EdUSP; Nankin, 2009.

# O CONFLITO DA PALAVRA: *UM ROMANCE DE GERAÇÃO* POSTO EM XEQUE!

Marcos Vinicius Caetano Da Silva
Universidade de Brasília (UnB)

**RESUMO:** Este trabalho se propõe a analisar o problema da representação em "Um Romance de Geração", obra de Sérgio Sant'anna, considerando a sua estrutura, os gêneros presentes na obra (se romance, se peça), a presença dos discursos literário e jornalístico e o contexto histórico-social a que pertence e fez surtir a sua produção, ou a imagem dela e da obra. Analisar-se-á também os conflitos entre as personagens, o escritor Carlos Santeiro e a jornalista Cléa, com o que é tratado a partir de seu contexto histórico. Se escrever é delimitar-se, esta obra tece uma amplitude além das expectativas do gênero, dos conflitos esperados e até mesmos de seus elementos mais sutis. Certamente a metalinguagem desta obra revela muito sobre a história e como ela é produzida em pleno período de regime ditatorial no Brasil. Palco e escrita se confluem de forma singular na experiência limite da obra "Um Romance de Geração".
**PALAVRAS-CHAVE:** *Um Romance de Geração*. Sérgio Sant'anna. Jornalismo. Literatura; Representação.

"[...] escrever era talvez traçar um limite" (SANT'ANNA, 2009, p.55), disse "Ele", Carlos Santeiro, o escritor, em entrevista à jornalista Cléa. "E valeria a pena traçar esse limite? Não seria melhor, talvez, deixar que as coisas, o tempo, as pessoas, apenas seguissem seu curso?", continuou. Por que, então, Sérgio Sant'anna escreveria *Um Romance de Geração*? A obra, para quem não sabe ou ainda queira se limitar à leitura deste ensaio que você possui em mãos, embora possua a alcunha de Romance, como gênero, é estruturada em forma de peça teatral.

A história, que possui um romance como tema e possível desfecho, se passa em um apartamento de falsas janelas que também é palco e cenário da trama, ou do drama. A história, enfim, que sempre sofre intervenções dos personagens e atores que se questionam várias vezes sobre seu papel ou seu ofício, se localiza no momento em que a jornalista Cléa, cuja indicação em texto dramático indica "ela", está presente no apartamento de Santeiro (Ele), com o intuito de entrevistá-lo. Sabe-se que a jornalista possui um gravador.

Formatada como um pastiche, a obra possui várias referências a outras obras e a vários índices temporais que correspondem ao momento de sua escrita. Uma das figuras citadas, por exemplo, é Freud, uma vez que a efervescência de sua teoria, em

teor positivista, se propõe a explicar a relação de Carlos Santeiro e, possivelmente, sua fome sexual. A história, enfim, é entendida com tais interrupções e fluxos de consciência desses dois únicos personagens, e é culminada com o ato sexual dos mesmos. Este percurso, entretanto, embora cheio de coisas que chamem a atenção, não teriam o mesmo sentido se apenas ditados em vida real. Por que, então, optar pelo drama?

A história se trata dos dilemas existenciais do autor, sua condição e sua história diante dos feitos da ditadura possível pelo Golpe de 64. A peça, ou "teatro-ficção", como indica a edição usada para esta análise, se mostra vazia se vista de forma linear. As várias intervenções dos próprios autores em seus papéis e respectivas falas denunciam um tom metalinguístico constantemente usado na peça, o que nos revela o autor atuando na forma desses personagens. Essa "atuação", que é até mais clara nas apresentações executadas do livro em várias partes do Brasil, contavam com a atuação do próprio Sérgio Sant'anna como Carlos Santeiro, ou "Ele". Estas são evidências de um certo "ensaísmo" por parte da obra, e não há figura mais clara para constatar isso do que o gravador usado pela jornalista. Mesmo se questionado pelo funcionamento do mesmo, a escrita dos "dois pontos", "ponto parágrafo", dois pontos abre aspa", ponto parágrafo", "ponto", "ponto de interrogação, parágrafo"(SANT'ANNA, 2009, p.79-82), e outros não citados para a economia de papel e de esforço de seus olhos cansados, quando "Ela" indaga sobre A VERDADE (SANT'ANNA, 2009, p.78), são parte do processo de degravação, o que nos leva a acreditar em uma insistência por parte do "gravador" em levar a diante a fala de Carlos Santeiro. A jornalista, que fora incumbida de entrevistar o escritor, tinha como propósito ter somente uma frase dele para publicação. Ele ainda declarou a Ela:

> Mas eu vou querer que você publique isso no seu jornal, a não ser que publique tudo, ponto por ponto, vírgula por vírgula, ponto e vírgula; é por isso que estou ditando assim, ponto. Porque se o seu jornal publicar apenas parte disto, será pelos piores motivos, dois pontos: para justificar, ainda em parte, o obscurantismo imbecil instaurado no país, ponto (SANT'ANNA, 2009, p.82).

Cosson(1999) nos coloca que, “como em outros países da América Latina, o jornalismo no Brasil surge entrelaçado com a literatura até porque dividiam o mesmo espaço, os mesmos escritores e o mesmo público leitor”. (p.139) A presença disso em matéria literária coloca em voga o conflito entre o jornalista, que depende do capital do

patrão, e por isso o seu compromisso para com a verdade é colocado em xeque. Não apenas depende do capital, é claro, mas também dos fiscais da censura, condição similar da obra literária produzida pelo escritor. O escritor, que era preocupado em ser reconhecido, passa a se isolar diante de tais pressões do estrelato, uma vez que ele mesmo fora reduzido a uma imagem. Sua obcessão em fazer um romance de geração é uma tentativa de mostrar a verdade por trás desse momento histórico que pelos jornais foi censurado, e que a obra literária não escapou a isso também. A opção pelo drama se dá porque ele quer ir além da simples imagem que uma palavra pode delimitar: ele quer que o leitor, ou público, sinta o que está acontecendo. O drama, então, adquire tom realista.

Ao final do livro, depois da peça de um único ato, vê-se uma divisória breve onde indica "um romance. Nessa parte o autor fala dos possíveis finais e a continuação da história de Carlos Santeiro, ou talvez como ela teria dado início, talvez continuado. O que tais incongruências dão a ver é um caráter duvidoso em relação à própria história, que ainda é uma imagem, mas que ainda demonstra, em seu efeito estético, os impasses de um tempo em que a verdade era incerta e que a dúvida era evidente. A elite para a qual Santeiro escrevia se interessava, ou ainda se interessa, com a imagem que bem lhe agrada, e o tom conformista do movimento tropicália, de alcance popular, reforça um vazio persistente em nossa história. A própria autoria também é colocada em xeque, ocasião na qual Sant'Anna “desmonta a farsa em que acreditávamos ao ler a peça. descobrimos, então, que a peça que lemos fora escrita por um personagem. Desavisados, havíamos lido a peça do escritor Carlos Santeiro como se fosse de Sérgio Sant'Anna”. (PILATI, p.2) A história, portanto, não se trata de Cléia e/ou Santeiro, mas, como o próprio genitivo diz, "de geração". Ao mesmo tempo, em que a obra é um romance ou um teatro-ficção, ela não o é. Ao passo em que não se trata de uma obra, sobra uma degravação, objeto importante, mas imagem, se em contraste com o romance cheio de possibilidades para os dois personagens, principalmente para Santeiro, uma vez que ele mesmo fala das dificuldades em lidar com o outro em forma literária.

Ao mesmo tempo em que o autor fala por meio de seu personagem também escritor Carlos Santeiro, ele mostra um vazio, efeito que caracteriza a geração representada não totalmente, mas apenas em um singelo período de tempo em cena, num apartamento sem janelas, mas sem ignorar a verdade que exista, talvez, país afora: um Godot brasileiro, carioca embora não se vejam os índices que denunciem o Rio, como o Cristo, o bondinho, e outros, imagens que reduzem a própria cidade. Eis a

possível razão de Santeiro ter optado pelo apartamento longe do extremo da zona sul e de não gostar de praia.

Sant'anna procura dar efeito estético a um período que deixou marcas profundas na história brasileira, mas cujos efeitos ainda podem ser sentidos. Viver tal silêncio da dúvida é importante para uma geração que ainda está parada no tempo em plena contemporaneidade, e que ainda possui esperanças de possuir estrutura necessária para se viver um lindo romance ou uma história digna de ser representada em um romance. A partir do romance entre o casal, ou temático, cujo momento de culminação é definido como

> igual a um choque elétrico, um pequeno ataque epilético e depois o entorpecimento total. Uma vontade de dormir muito. E principalmente sem ninguém ao lado. Um sono egoísta, uma cama só pra mim. Mas agora não: com a porta entreaberta e o barulhinho do bidê, sinto ainda aquele vazio na boca do estômago, a taquicardia, a "emoção". Como se fosse uma nova forma de conhecimento. O conhecimento de um novo ser. É, talvez eu ainda seja um romântico" (SANT'ANNA, 2009, p.87).

Tal relação, é evidente, está relacionada aos ofícios de Cléa e Santeiro, com a tensão história e fictícia provocada na busca pela verdade, ou ao efeito que tal busca, em forma literária, pode levar. No caso, a participação do gênero dramático, ao delimitar os contornos da obra, leva-nos a crer que suscitar um efeito cartático digno de eficácia estética seria a intenção de tal gênero estar atrelado ao tão famoso e comercial romance. O problema da imagem é problematizado também pelo "escorregar dentro do outro: "é como se tudo acontecesse naturalmente, com toda a espontaneidade" (SANT'ANNA, 2009, p.89). A imagem do gênero romance escorrega dentro do drama, assim como o romance entre os dois personagens em meio a tais distúrbios psicológicos, históricos e culturais com os quais se tenta definir a contemporaneidade, ou os supostos amigos do escritor ou o autor do anexo lido ao final.

Como Pilati aponta, a constante menção à imagem e a comunicação com ela mostra "o quão irreais e fantasmagóricos são os elementos do mundo da mercadoria e do espetáculo"(p.3). Sérgio Sant'anna aponta no anexo que "se algum membro do elenco sofre um acidente no palco, o espetáculo terá que parar, contradizendo o lugar comum do gênero. Enfim, é um espetáculo." (SANT'ANNA, 2009, p.106) Diante de tal espetacularização da vida social, voltamos, finalmente à distinção entre jornalismo e

literatura no discurso da obra. Em uma perspectiva diacrônica, tal como a obra em questão,

> tanto a lógica das diferenças quanto as políticas da semelhança que regem as relações entre literatura e o jornalismo são construções sociais e históricas e não categorias fixas e imutáveis. [...] essas fronteiras obedecem a convenções, normas e regras que emolduram as práticas jornalísticas e literárias em nossa sociedade. Nesse sentido, tanto a oposição entre fato e ficção quanto a elaboração de uma linguagem que servem de base para a distinção entre jornalismo e literatura só são possíveis de serem articuladas porque estamos tratando de um contínuo, no qual a identidade de cada discurso termina depois de começar a do próximo (COSSON, 1999, p.143-144).

Embora o autor utilize-se de elementos e uma personagem jornalista para falar de alguns dos horrores e consequências do momento da ditadura, relacionados À VERDADE, o texto se faz literário

> pelo seu gênero. É no gênero que as convenções discursivas são reescritas de acordo com as configurações contemporâneas do campo de produção cultural. Ao contrário do que as leituras das relações entre jornalismo e literatura comumente feitas podem nos levar a pensar, nem os gêneros que compõem esses discursos, nem os próprios discursos se organizam em pares opositivos ou em gradações da linguagem (COSSON, 1999, p. 144).

Os gêneros também se fazem representações. A imagem se sobrepõe em relação à representação da vida e suas dinâmicas em forma literária, mas mesmo em tempos tão difíceis para se escrever a literatura vence tais obstáculos de forma a representar as complexidades presentes no meio social em que se insere. Ou será que não vence? Conclui-se que tal dinâmica entre os gêneros e os discursos são imprescindíveis para a compreensão da obra *Um Romance de Geração*, uma vez que tal oposição, ou soma, revela com um alcance maior as contradições de um período silenciado, e talvez reduzido a isso, da história, da produção jornalística e da produção literária brasileiras.

**REFERÊNCIAS**

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11a. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

COSSON, Rildo. "Literatura e Jornalismo: os limiares críticos". In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparativismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PILATI, Alexandre. *Realidade de araque – ensaio sobre Um romance de Geração*. In: http://www.alexandrepilati.com/blog/wp-content/uploads/2010/03/Realidade-de-Araque.pdf

SANT'ANNA, Sérgio. Um romance de geração. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política 1964-1969 – alguns esquemas". In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

# O ARADO E A METÁFORA DO AMOR: O DESABROCHAR DA LÍRICA ROMÂNTICA EM ALICERCE MODERNO

Janaina Silva Alves
Davi Tintino Filho
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN)

**RESUMO:** O presente trabalho visa apresentar uma leitura analítica do poema "Arado", que está inserido na obra *O arado* (1959) da poetisa potiguar Zila Mamede. Assim, propusemo-nos a fazer uma leitura com um olhar voltado para as relações entre tradição romântica e modernidade. Para isso, ancoramo-nos em alguns teóricos como Friedrich (1991), Berman (2007), Baudelaire (1996) e outros, na tentativa de compreendermos como os elementos da terra, do cotidiano, associados à tradição romântica, vão se fazendo presentes e entrelaçando-se na elaboração de uma lírica telúrica. Observamos que as relações entre tradição e modernidade vão estar presentes não só na construção poética, mas também no tocante ao conteúdo do poema a partir de uma experiência individual com os elementos da terra.
**PALAVRAS-CHAVE**: Tradição Romântica. Lírica telúrica. Modernidade.

## O ARADO: TERRA, AMOR, POESIA

O trabalho aqui esboçado configura-se em analisar as relações entre tradição uma tradição romântica e um olhar modernista no poema *arado* que está inserido no livro homônimo (1959), da poetisa norte-rio-grandense Zila Mamede.

A criação poética de Zila Mamede é um trabalho artístico que expressa em versos bem elaborados, com rigor formal, porém evitando o viés da retórica. Podemos dizer que os versos mamedianos são de uma simplicidade excêntrica, pois as palavras usadas na construção poética, aparentemente simples, apresentam a sua complexidade através de um trabalho vocabular que chega a desconcertar o discurso.

Nessa concepção, podemos dizer que a poesia mamediana é dissonante a partir do pensamento Friedrich (1991). Outra característica marcante em toda produção literária da poetisa, principalmente a partir de sua criação construída na década de 1950, é o trabalho da criação artística que se concretiza nas tensões entre o presente e o passado, o urbano e o rural, a tradição e a modernidade.

O livro O arado (1959), de Zila Mamede é composto de por dezenove poemas com temáticas agropastoris, bucólicas, saudosistas e lírico-amorosas. A obra

contém uma densa vertente telúrica que perpassa todos os versos e faz com que a terra se imponha do início ao fim. Os títulos dos poemas, muitas vezes, deixam de ser um apontamento temático unívoco e transcende o significado primeiro, sugerindo ser uma outra possibilidade de chegar ao conteúdo. Assim título e temática, ao mesmo tempo, se bifurcam e se aliam numa mesma perspectiva, mas sem fugir do plano temático.

O motivo maior dos versos de O arado é o amor ao reduto do sertão – herança simbólica e sentimental que a poetisa traz dentro de si. Por isso, ao cantar essa paisagem herdada é cantar também o reduto interior – *chão de meu chão*. Há, aqui, uma relação entre geografia física e, provocando um entrecruzamento temático constante, em que as temáticas da terra e do amor se entrelaçam, erguendo uma poética telúrica e universal.

É relevante ressaltarmos como o processo de construção da poética de O arado consegue se apropriar de elementos da tradição em sua composição e ao mesmo tempo eleva os versos com a habilidade artística dos modernistas.

Nesse sentido, há um jogo entre o trabalho tradicional do verso e o modo moderno de apresentá-lo no poema que, muitas vezes, não conseguimos estabelecer os limites entre o terreno tradicional e o moderno, pois ambos mostram-se mutuamente numa relação dialética constante. Do mesmo que há, no livro, um entrecruzamento temático entre terra, amor e poesia, percebemos também que existe, no fazer literário, um entrelaçamento entre o tradicional e o moderno.

## O ARADO COMO METÁFORA DO AMOR

Na leitura e análise do poema "Arado" percebemos que se trata de uma construção poética elaborada a partir de uma experiência individual com os elementos da terra e que, transfigurados para o plano estético do texto, torna-se uma experiência universal à medida que o eu-lírico escolhe o arado como metáfora do amor. Podemos afirmar, ainda, que o poema é também uma reflexão sobre o próprio fazer poético. Vejamos:

ARADO
Arado cultivadeira
rompe veios, morde chão
Aí uns olhos afiados
rasgando meu coração.

Arado dentes enxadas
lavancando capoeiras
Mil prometimentos, juras
faladas, reverdadeiras?

Arado ara picoteira
sega relha amanhamento,
me desata desse amor
ternura torturamento.

O poema é uma espécie de resumo ou apresentação do livro homônimo, pois não só abre a leitura dos demais, mas já existe uma relação amorosa com a terra, com o meio rural e com a própria elaboração poética, que permitem pintar uma paisagem saudosista e sentimental como uma espécie de evocação de um passado singular.

Não se trata de um retorno sentimentalista e nostálgico aos moldes românticos, é antes de tudo uma retomada consciente da necessidade de versar acerca de temas tradicionais diante de uma constante tensão entre passado e presente. Há, aqui, uma maneira do eu-lírico atenuar a brusca passagem do tempo e a perda de valores humanos, aspectos característicos dos tempos modernos.

O arado é um instrumento transformador, que ara a terra, preparando-a para a fertilização e, nesse caso, ela simboliza a projeção do corpo feminino, símbolo da fertilidade. Nesse contexto, o arado já não é só instrumento braçal do trabalho agrícola utilizado pelo homem do campo, mas passa a exercer a força máscula sobre a terra. O próprio movimento do arado pode ser comparado como uma simbologia do ato amoroso, uma vez que a ação de romper, traçar e segar a terra sugere a relação de um coito amoroso.

Há, no poema, uma aproximação da fertilidade da terra com a fertilidade feminina, pois do mesmo modo que esta é fruto de um processo de amadurecimento da mulher aquela necessita, também, de uma preparação para que sejam semeados os alimentos.

As transformações ocorridas na paisagem através do ato de penetração do arado sobre a terra é sentida no plano sentimental, pois o eu-lírico sente as mudanças pelas quais vai se desenrolando a ação amorosa. Por isso, a experiência do eu-lírico deixa de ser uma experiência rural e passa a ser uma experiência universal.

Percebemos, ainda, que o exercício vocabular na criação poética é resultado de um trabalho com as palavras, pois há um entrecruzamento de termos do meio rural com expressões do sentimento do eu-lírico. A escolha das palavras é singular e

características do meio rural: arado, veios, chão, enxadas, capoeiras, relha, com a junção destas às expressões de sentimento amoroso: coração, prometimentos, juras, amanhamento, amor, ternura. Existe uma ligação umbilical com as coisas da terra, com a tradição e com o amor, em que os elementos naturais e sentimentais são materiais poéticos para erguer uma lírica telúrica e amorosa.

Isso nos leva a corroborar com as discussões teóricas à luz da concepção de Friedrich (1991), quando afirma que a lírica moderna se vale de elementos do corriqueiro e transformam estes em matéria poética. Assim, a palavra é desprendida de seu significado habitual para gerar uma tensão entre a simplicidade do que é exposto com a complexidade do modo que é dito. É como estabelece Candido (2008), quando afirma que analisar um poema é observar as suas tensões, ou seja, os elementos contraditórios que chegam a desorganizar o discurso, mas são esses mesmos elementos opostos que irão criar meios de organização, numa *unificação dialética.*

Passando para a estrutura do poema, este contém doze versos dispostos em três estrofes de quatro versos. Cada estrofe é composta por versos heptassílabos, com ritmo bem marcado e rimas perfeitas nos versos pares. Esses aspectos levam-nos a considerar que o poema se organiza em torno de aspectos tradicionais, começando pela temática, pela escolha dos versos de sete sílabas, os mais conhecidos e utilizados na música tradicional popular e pelo trabalho vocabular.

No nível da organização, há três momentos distintos em cada estrofe, pois em cada uma delas observamos que a ação do arado provoca uma reação no eu-lírico. Cada estrofe descreve o movimento do arado sobre a terra, que sofre essa ação e modifica-se e, ao mesmo tempo, há a transformação do eu-lírico, que assim com a terra, também sofre as consequências dessa modificação. Esta relação é reforçada pela presença de verbos no presente do indicativo e no gerúndio.

O poema tem uma aparente estrutura tradicional. Porém, o que há é apenas uma espécie de forma tradicional, pois os elementos estilísticos são predominantemente modernos, como o uso de metáforas esdrúxulas que causam estranheza, a liberdade usada nos recursos morfológicos, sintáticos e semânticos. Além disso, ressaltamos o uso de uma linguagem inovadora, com utilização de neologismos, como *cultivadeira*, *reverdadeiras*, *picoteira* está unido a um vocabulário bucólico e amoroso, passando a fazer parte, agora, no fazer literário do mesmo universo tradicional que, ainda assim, não se resume apenas a um espaço geográfico específico – a campo – e passa a ser universo de todos.

Há, mais especificamente, um cruzamento temático entre os dois primeiros versos de cada estrofe com os últimos, levando-nos a notar a presença de dois eixos temáticos entrelaçados. Enquanto os dois primeiros dísticos apresentam o movimento da ação do arado sobre a terra, os dois últimos fazem referência a um desfecho amoroso aos moldes das cantigas medievais, em que se tem um eu-lírico feminino, traduzindo as mais variadas emoções, desde o momento do encontro, passando pelas juras amorosas até a descoberta das incertezas e contradições entre o prazer e a dor, o enlace e desenlace do amor.

Na disposição das rimas, analisamos também que elas têm uma organização que sugerem a produção de efeito de sentido do poema. Como percebemos, os versos ímpares não apresentam rimas e são intercalados com as rimas perfeitas dos versos pares: *ch**ão**/coraç**ão**, capo**eiras**/reverdad**eiras**, amanha**mento**/tortura**mento***. Essa disposição de rimas nos versos pares reforça ainda mais a analogia entre o movimento do arado e sentimento amoroso, pois são justamente os versos que dão mais ideia de ação/reação.

A segmentação rítmica mostra que o ritmo dos versos denota uma semelhança no ritmo do arado de cada estrofe. Há também uma tensão rítmica perceptível, pois reconhecemos que o ritmo é marcado entre o contraste de uma batida mais rija e outra mais movimentada.

A/**ra**/do/ cul/**ti**/va/**dei**/ra
rom/pe/ **vei**/os/, mor/de/ **chão**
A/ í uns/ **o** / lhos/ a/ fi/**a**/dos
ras/**gan**/do/ meu/ **co**/ra/**ção.**

Há um reforço de tonicidade nos primeiros e últimos versos de cada estofe, que recebem um acento secundário, ocorrendo a masculinização do verso numa tentativa de aliar o ritmo enrijecedor, próprio do movimento do arado sobre a terra, com o sentimento provocado com o rasgar do coração do eu-lírico, ferido pelos olhos apaixonados. Essa regularidade rítmica enrijecida combinada com o vocabulário do poemas reforça o efeito de ruído provocado pela ação do arado e do movimento que o olhar lançado ao ser amado causa no coração.

O sentido da palavra arado assume ainda mais efeito transformador quando há a recorrência da aliteração, pois o som do ***r***, que se alterna entre vibrantes e

fricativos, faz lembrar o som produzido pelo objeto nomeado e desencadeou uma onomatopeia.

No início de cada estrofe há recorrência da palavra *arado* o que se caracteriza como uma anáfora, gerando uma uniformidade sonora ou que podemos chamar de homofonia absoluta. Essa repetição da palavra suscita tanto uma retomada temática quanto um recuperação sintática, semântica e sonora, que além de ser um recurso de ênfase e coesão permite, ainda, aproximar a palavra *arado* com o seu valor semântico e o seu efeito sonoro. Existe, pois, uma correspondência entre o som e o sentido da palavra, acarretando uma sinestesia.

Arado não é aqui apenas um instrumento inanimado, um utensílio agrário usado para cortar a terra; antes ele é apresentado como um ser animado nos versos 1 5 e 9, pois percebemos que há a supressão de um elemento de ligação entre as palavras que compõem os versos. Essa ausência permite a fusão de uma palavra na outra, perceptível no força da ação nos versos 2, 6 e 10.

Há, assim, uma transferência semântica, e o que antes se identificava por realidades diferentes ou próximas, agora consiste na transmutação de significado de uma palavra em outra. É "a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia". (ARISTÓTELES, 2007, p. 74-75).

Na primeira estrofe, analisamos como o movimento desencadeado pela ação do arado sobre a terra gera uma analogia com a relação de amor na medida em que o instrumento fere, *rompe veios* e *morde chão* e, simultaneamente, essa ação se assemelha as características desencadeadas pelo momento do encontro amoroso. O movimento do arado sobre a terra permite a fertilização desta para que mais tarde brote o alimento. A força sentimental é depositada no olhar, onde brotará o amor, pois os *olhos afiados* são lâminas e que no entrecruzamento de olhares rasga o coração.

Se na primeira estrofe temos o encontro de olhares como o início da relação, na segunda tem-se a continuação do ato sugerido nas palavras amorosas, pois a força sentimental é, nesse momento, colocada nas promessas de amor, nos versos: *mil prometimentos,* nas *juras/ faladas, reverdadeiras?.* Porém o ponto de interrogação no final do verso denota que o eu-lírico sente que as mesmas promessas e juras de amor são também inquietantes, provocam dúvidas e inseguranças, sentimentos comuns em toda relação amorosa. O neologismo *reverdadeiras,* criado a partir da junção do prefixo

re, que significa repetição, com a palavra verdadeiras, sugere que juras são sempre renovadas e que toda nova relação é sempre um recomeço.

Na terceira e última estrofe há o enlace amoroso, e o encontro corporal acontece. A relha do arado penetra na terra para amanhá-la e semelhante ato acontece quando há a união de dois corpos. Porém, o eu-lírico prefere o desprendimento desse amor, expresso semanticamente no verso *me desata desse amor*, porque da mesma maneira que tenciona o prazer também causa a dor, sugerindo no último verso *ternura torturamento*. Por outro lado, o eu-lírico não quer se desprender dessa relação, pois há uma tentativa de distanciamento e, ao mesmo tempo, um sentimento de apego.

Há a presença de um sentimento dialético de apego/desapego, pois o eu-lírico vive em si essa relação dialética. Esse processo de aproximação/alheamento tenciona a dor, que por sua vez tenciona o prazer. A mesma dor que fere, rasga e tortura o coração é a mesma que possibilita o eu-lírico sentir as emoções e ainda tenciona o fazer literário.

O poema revela o aspecto universal que não se resume numa tentativa de cantar o campo como uma defesa do afeto à terra, aos elementos naturais, nem muito trazer o amor como mote sonhador. Assim, a poesia versa acerca da problematização humana imbrincada com os elementos da terra, tornando-se uma criação de cunho universal e atemporal.

Eis que o poema revela-se romântico na medida em que assume um apego a tradição, tanto na forma quanto no mote amoroso. Mas, mesmo assim, desapega-se dessa mesma tradição quando o eu-lírico volta o seu olhar para um mundo em vias de transição e percebe que o novo deve vir. Desse modo, não há, aqui, uma negação da modernidade nem da tradição. Há uma relação dialética que perpassa todos os versos do poema calcado em uma lírica romântica e desabrochando-se em alicerce moderno.

## REFERÊNCIAS

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

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)

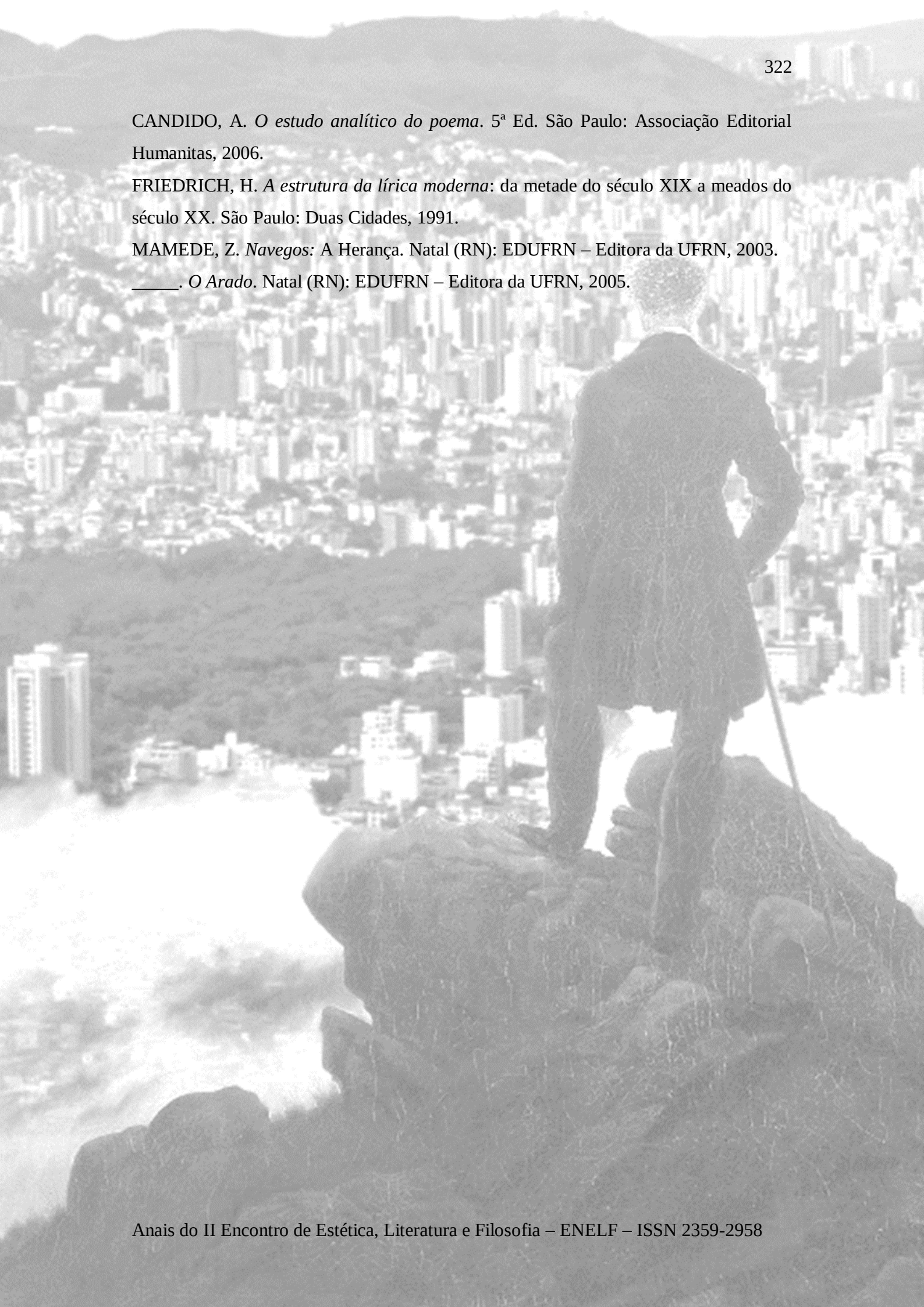
BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia***.** 7ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. 5ª Ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

FRIEDRICH, H. *A estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

MAMEDE, Z. *Navegos:* A Herança. Natal (RN): EDUFRN – Editora da UFRN, 2003.

_____. *O Arado*. Natal (RN): EDUFRN – Editora da UFRN, 2005.



# O USO DA ARGUMENTAÇÃO NOS SERMÕES DE PADRE ANTÔNIO VIEIRA

Maria do Socorro Cordeiro de Sousa
Paulo Cesar Ferreira Soares
Cícera Alves Agostinho de Sá
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

**RESUMO:** O objeto de estudo é analisar a argumentação presente nos sermões de Padre Antônio Vieira, no contexto da literatura Barroca, tanto na Europa como no Brasil decorrido no final do século XVI e meados do século XVIII. O trabalho apresenta contribuições advindas da Nova Retórica ou teoria da argumentação no que concerne a presença da persuasão nos sermões, que privilegia a retórica e aborda de forma profunda críticas aos pregadores que não cumpriam de maneira certa o oficio de catequizar, os despotismos dos colonos portugueses e a Inquisição. Assim será feita uma abordagem do contexto histórico, obtendo dados relevantes sobre todos os assuntos contidos nos sermões, sendo que os resultados da análise ressaltam uma parte da história da literatura, ou seja, os acontecimentos passados que nos proporcionou a descoberta de uma literatura rica em informações. É importante ressaltar que a argumentação está presente em todo o contexto educativo como também na vida particular do ser humano. É pensando por esse âmbito que na literatura se trabalha diretamente com obras de grandes escritores voltados para o teor argumentativo.
**PALAVRAS-CHAVE**: Argumentação. Sermões. Literatura Barroca.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura está inserida na vida estudantil dos alunos desde o inicio da caminhada escolar, haja vista trabalhar fábulas, contos de fadas, etc. Esses gêneros trabalhados diretamente com os alunos explicita a argumentação no que concerne a apresentações de toda a narrativa, mostrando aos alunos as posições de cada personagem dentro da narrativa. A literatura tem sido discutida desde que o homem passou a estudar suas produções artísticas. É nesse sentido que afirmamos a importância da literatura na vida dos estudantes.

> A literatura pode *formar*; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. [...] ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras (CANDIDO 2012, p.84).

É pertinente ressaltar a relevância do estudo da literatura nas escolas contemporâneas, agregando novos conhecimentos e trabalhando de forma interdisciplinar as aulas de Língua Portuguesa. Falar em argumentação é lembrar o grande escritor Padre Antônio Vieira, um personagem importante da literatura em Portugal e no Brasil no século XVII. Usava da argumentação em seus sermões, para retratar críticas aos pregadores que não cumpriam de maneira certa o oficio de catequizar, os despotismos dos colonos portugueses e a Inquisição.

A argumentação está presente na oratória do Padre Antônio Vieira, de forma que usava parábolas para persuadir e convencer a população de suas ideologias, ou seja, de suas posições diante do visto, do convívio com pessoas de classe alta, média e baixa. Segundo (PERELMAN & TYTECA, 2004, p31) "propõem-se chamar persuasiva a uma argumentação que pretende valer só para um auditório particular e chamar convincente àquela que deveria obter a adesão de todo ser racional." Por isso a afirmação feita sobre os sermões, recheados de persuasão e convencimento, pois o referido orador trabalhava tanto com o auditório universal como com um auditório particular. Para afirmar que dentro da argumentação o orador precisa ter o domínio de gerenciar sua relação com os auditórios afirma:

> Argumentar é a arte de convencer e persuadir. Convencer é saber gerenciar informação, é falar à razão do outro, demonstrando, provando. Etimologicamente, significa vencer junto com o outro (com + vencer) e não contra o outro. Persuadir é saber gerenciar relação, é falar à emoção do outro (ABREU, 2006, p. 25).

Verificando os sermões podemos comprovar tal afirmação, haja vista que as temáticas de Vieira mostra sua preocupação com a vida social, ou seja, com toda a sociedade daquela época.

Ao retratar da sociedade vale ressaltar ainda que Vieira estava incluso em um movimento literário chamado Barroco, onde se evidencia claramente as tensões, o desequilíbrio, o exagero, o contraste, o uso de figuras de linguagem e em especial Vieira utilizava o estilo barroco conceptista em seus sermões, onde usava o jogo com as ideias e os conceitos.

## DO CONTEXTO HISTÓRICO: BARROCO PORTUGUÊS/BRASILEIRO E O PADRE ANTÔNIO VIEIRA

> Com o tempo, passou a significar todo sinal de mau gosto, e, por fim, a cultura própria do século XVII e principio do século XVIII. O movimento barroco iniciado em Espanha e introduzido em Portugal durante o reinado filipino, é de instável contorno, por corresponder a uma profunda transformação cultural, cujas raízes constitui ainda objeto de polêmica ( MASSAUD, 2005,p.72).

A literatura barroca teve inicio em Portugal, representando características opostas à escola literária denominada Classicismo, pois enquanto esse estilo trabalha com uma literatura clássica como epopeias e sonetos o barroco volta-se para o estudo da prosa e a poesia e apresenta trabalho no âmbito da contradição, da dualidade, expressando seu estilo entre o claro e o escuro, a matéria e o espirito, a luz e a sombra, a vida e a morte, etc. Nesse sentido trabalharemos a prosa, especificamente os sermões de padre Antônio Vieira, visualizando o uso de argumentos presentes em alguns de seus sermões.

A figura expressiva desse período literário contribui significativamente para a literatura de forma que hoje ao estudar o barroco Vieira é considerado o maior representante. De acordo com MASSAUD (2005, p.75)" O Padre Antônio Vieira e a mais alta personalidade, humana e cultural, dessa época, à qual sua estatura invulgar deu nível e serviu de símbolo perfeito."

A literatura barroca brasileira continua com as mesmas ideologias, características do barroco português, surgindo assim novas manifestações e novos escritores, porém a figura de Vieira está presente no Brasil.

> Existe um Vieira brasileiro, um Vieira português e um Vieira Europeu, e essa riqueza e dimensões deve-se não apenas ao caráter supranacional da Companhia de Jesus que ele tão bem encarnou como a sua estatura humana em que não me parece exagero reconhecer traços de gênio (BOSI, 2006, p. 44).

Tem uma razão de BOSI (2006) reconhecer em Vieira traços de um gênio, pois seu trabalho é admirável e muitos de seus sermões retratam fielmente os problemas da sociedade, as inquietações que vivenciamos na atualidade.

## A ARGUMENTAÇÃO NOS SERMÕES DE VIEIRA

Estudar os sermões de Vieira é adentrar-se no âmbito da argumentação, pois retrata de forma sábia o contexto social e seu discurso se insere tanto no cunho religioso quanto politico. Conforme Souza (2008), "a argumentação deve ser entendida como uma ação humana, uma ação que implica o ato de convencer o outro sobre a validade de uma opinião defendida; uma ação que, para ser efetivada, necessita de uma interação entre o orador e um auditório, em situações reais de uso da linguagem."

Muito se fala da argumentação, mais de forma separada e descontextualizada no estudo da literatura. É relevante incluir a argumentação na prosa barroca, nos sermões de Vieira, observando recursos argumentativos empregados de acordo com a Nova Retórica e estudos voltados para a argumentação e o discurso. É sugestivo iniciar com o seguinte trecho do sermão intitulado Sermão da sexagésima:

> O pregador evangélico será pago não só pelo que semeia como pelas distâncias que percorre, e não volta nem mesmo diante das dificuldades que a natureza lhe apresenta: as pedras, os espinhos, as aves, o homem. Cristo ordenou que se pregasse a todas as criaturas porque há homens-brutos, homens-pedras, e homens-homens. O que aconteceu com a semente do Evangelho aconteceu com os missionários do Maranhão. Não age mal o pregador que volta à busca de melhores instrumentos. Este sermão servirá de prólogo aos outros sermões quaresmais. (VIEIRA, 1968).

Os argumentos usados por Vieira nesse trecho do Sermão da Sexagésima deixa evidente o perfil do pregador junto a sociedade, ou seja, a não desistência das metas, o prosseguimento das missões na terra. Nesse trecho do sermão Vieira usou de suas palavras para todo um auditório universal, sendo que se adequa a qualquer época vivida e é construído por toda humanidade. Sobre o auditório universal (PERELMAN & TYTECA, 2014, p. 35) afirma que "uma argumentação dirigida a um auditório universal deve convencer o leitor do caráter coercivo das razões fornecidas, de sua evidência, de sua validade intemporal a absoluta, independente das contingências locais ou históricas".

Em qualquer época ou local se prega a importância de não desistir diante de dificuldades. Vieira usa seus sermões doutrinadores priorizando a verdade e o bem da humanidade, independentemente de qualquer religião. Ao colocar que o pregador não age mal ao voltar a procura de melhores instrumentos, entende-se que qualquer problema deve ser vencido sem tempo especifico. Outro fator de relevância é a comparação dos homens com os pregadores.

> Semeadores do Evangelho, eis aqui o que devemos pretender nos nossos sermões, não que os homens saiam contentes de nós, senão que saiam muito descontentes de si, não que lhes pareçam bem os nossos conceitos, mas que lhes pareçam mal os seus costumes, as suas vidas, os seus passatempos, as suas ambições, e enfim, todos os seus pecados. Contanto que se descontentem de si, descontentem-se embora de nós (PÉCORA, 2001, p.52).

Percebe-se que existe um descontentamento dos fieis quanto aos conceitos, costumes e suas ambições. E nesse trecho do sermão fica claro as ideologias pregadas especialmente por Pe. Antônio Vieira. Segundo (ALVARES, 2007, p. 25) "É de se notar que o descontentamento dos fieis consigo mesmos já é o germinar da palavra divina, uma vez que é preciso reconhecer os maus atos e os maus costumes para dar-lhes uma nova direção posteriormente".

Para mostrar de maneira clara à argumentação e a preocupação de Vieira quanto ao perfil do pregador, em outro trecho do Sermão de Santo Antônio, é utilizado no seguinte trecho a doutrina dos pregadores e de toda a sociedade na terra.

> Vós. Diz Cristo Senhor nosso, falando com os pregadores, sois o sal da terra: e chama-lhes sal da terra, porque quer que façam na terra o que faz o sal. O efeito do sal é impedir a corrupção, mas quando a terra se vê tão corrupta como está a nossa havendo tantos nela que têm ofício de sal, qual será, ou qual pode ser a causa desta corrupção? Ou é porque o sal não salga, ou porque a terra se não deixa salgar. Ou é porque o sal não salga, e os pregadores não pregam a verdadeira doutrina; ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes, sendo verdadeira a doutrina que lhes dão, a não querem receber. Ou é porque o sal não salga, e os pregadores dizem uma coisa e fazem outra; ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes querem antes imitar o que eles fazem, que fazer o que dizem; ou é porque o sal não salga, e os pregadores se pregam a si, e não a Cristo; ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes em vez de servir a Cristo, servem os seus apetites. Não é tudo isto verdade? Ainda mal (VIEIRA, 1968).

Esse trecho do sermão de Santo Antônio aponta as possíveis causas da ineficiência dos pregadores, através do uso de metáforas, onde o sal citado no texto são os pregadores e a terra são os ouvintes. De acordo com Perelman & Tyteca "é em função da teoria argumentativa da analogia que o papel da metáfora ficará mais claro" (2014, p.453).

> O próprio texto esclarece o sentido das metáforas: os pregadores são designados como sal porque se espera que eles tenham a **ação** do sal, isto é, evitar que os alimentos entrem em corrupção; a terra representa os ouvintes da pregação, aqueles a quem se dirige o sermão, o lugar onde se joga a semente (a palavra de Deus) ( PLATÃO & FIORIN, 1997, p. 177).

Diante de tal afirmação é evidente explicitarmos o quanto existe uma explicação e uma preocupação de passar adiante as ansiedades advindas dos sermões, no entanto no estilo conceptista pregado por Vieira, nem sempre o auditório compreendia todo o conteúdo pregado, pois a cultura é diversificada. Para SOUZA; COSTA et al( 2012, p.68) " Ao argumentar, o orador, mediante as circunstâncias, utiliza-se ora dos valores abstratos, ora dos valores concretos." É visível como os sermões apresentam valores abstratos e valores concretos. Os valores abstratos estão expresso no fragmento do sermão de Santo Antônio quando se vala a verdade sobre a corrupção, quando os pregadores não pregam a verdadeira doutrina. Já os valores concretos abordados estão voltados para a lealdade dos pregadores a serviço da oratória dentro da igreja.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da argumentação dentro da literatura apresenta grande relevância nas escolas, ou seja, trazer um trabalho interdisciplinar na atualidade ajuda positivamente os alunos a compreenderem melhor o mundo em que se vive. É pensando por esse âmbito que a argumentação presente nos sermões do Padre Antônio Vieira merece um destaque especial dentro da literatura portuguesa e brasileira, levando em consideração que no primeiro ano do ensino médio os alunos têm contato direto com a literatura barroca e com os textos tanto na prosa quanto na poesia.

Estudar a literatura com um olhar crítico, observando o contexto de sua implantação, as formas de argumentação, traz para a sala de aula diversos significados, ou seja, um trabalho atualizado e dinâmico no que concerne a aprendizagem na escola contemporânea.

Assim sendo a escola contemporânea precisa trabalhar a criticidade do aluno, a motivação para analisar, indagar e principalmente argumentar de maneira não coerciva, mas humanizadora diante de qualquer texto estudado em qualquer área do conhecimento.

**REFERENCIAS**

ALVARES, Claudia Assad. *O discurso paradoxal de Vieira no sermão Pelo Bom Sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda.* Tese de Doutorado apresentada A Universidade de São Paulo. São Paulo: texto digitado 2007.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira.* SP: Cultrix. 43ª edição. 2006.

CANDIDO, Antônio. *O direito à literatura.* 1995. In: BRASIL/MEC. Secretaria de Educação Básica. Orientações curriculares nacionais para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias/Secretaria de Educação Básica. Brasília: MEC/SEB, 2006.

MASSAUD, Moisés. *A Literatura Portuguesa*. Editora Cultrix, São Paulo, 2005.

PERELMAN, C., OLBRESCHTS-T.L. *Tratado de argumentação.* Tradução de M. E. A. P.GALVÃO. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PERUJO, Serrano Francisco. *Pesquisar no labirinto: a tese de doutorado, um desafio possível.* Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial. 2011.

PÉCORA, Alcir, (Org.) *Sermões: Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Hedra, 2001. Tomos 1 e 2.

PLATÃO Savioli, Francisco; FIORIN, José Luiz. *Lições de Texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1997.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de I. C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIEIRA, Pe. Antônio. *Santo Antônio luz do mundo: nove sermões.* Transcrição e introdução e notas de Clarêncio Neotti. Petrópolis. Vozes, 1997.

SOUZA, Gilton Sampaio de; COSTA, Rosa Leite da; BARBOSA JUNIOR, Fernando Filgueira. A argumentação em discursos sobre o ensino superior na UERN: sentidos que constituem o campus de Pau dos Ferros. EID&A – *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilheus, n.2,p.63-75, mai.2012.

SOUZA, Gilton Sampaio de. A argumentação nos discursos: questões conceituais. In: FREITAS, A.C.et al (Orgs.). *Linguagem, discurso e cultura: múltiplos objetos e abordagens.* Mossoró: Quema-Bucha/Edições UERN, 2008.

# REFLEXÕES SOBRE AS RELAÇÕES DE DOMINAÇÃO EM REGIMES TOTALITÁRIOS: UM OLHAR À LUZ DA LITERATURA DE ORWELL

Ramonn de Oliveira Alves[85]
Danielton Campos Melônio (Orientador)[86]
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

**RESUMO:** Este trabalho analisa a relação entre Literatura e Filosofia a partir da obra de George Orwell A Revolução dos Bichos (Animal Farm). O presente trabalho tem o objetivo de interpretar, como se dão as relações de poder, mais especificamente a dominação, em regimes de características totalitários. Para pôr em pratica esse trabalho adotaremos os seguintes passos. Primeiramente, iremos fixar a categoria que condiz aoprocesso de dominação, com a finalidade de um melhor esclarecimento no decorrer do texto. Posteriormente, apresentaremos algumas reflexões com base em trechos da obra onde essa referida categoria se apresenta. E no final, concluímos com algumas considerações sobre o autor e suas inquietações políticas que o fizeram registrar está obra.
**PALAVRAS-CHAVE**: Dominação. Totalitarismo. Poder.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Obra de George Orwell *A Revolução dos Bichos* (*Animal Farm*) originalmente publicada em 1945 no Reino Unido, traz em seu âmago uma critica em figura de sátira, realizada de forma caprichosa pelo autor, que ataca de maneira explicita e verossímil não só o Stalinismo, mas todos os regimes de características totalitários, através da sua publicação, que é nomeada ironicamente em seu subtítulo de "*Um conto de Fadas*".

A fábula de Orwell inicia na Granja do Solar, propriedade de um fazendeiro chamado Sr. Jones, que tem o costume de andar frequentemente alcoolizado, e de não dar a mínima para seus animais, a não ser para explorá-los. Diante dessa realidade perene, surge uma convocação para uma reunião direcionada a todos os animais da Granja a pedido do velho Major, assim era chamado o porco mais velho da fazenda que

[85]Aluno do 4º período do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas da UFMA, Campus de Pinheiro, Habilitação em Filosofia. E-mail: ramon_x3@hotmail.com
[86]Professor da Universidade Federal do Maranhão. Coordenador do Grupo de Estudos "Filosofia e Literatura: Uma análise do materialismo histórico dialético a partir de textos literários". Graduado em Filosofia e Mestre em Educação ambos pela UFMA. E-mail:dasein.da@gmail.com

tinha 12 anos e com uma certa experiência de vida, que fazia dele a ocupar um lugar de prestigio e respeito diante dos outros animais, conseqüência de sua sabedoria.

Major inicia a comunicação perante a reunião em tom de despedida, reiterando que não por muito tempo estaria vivo e que não deixaria os bichos em vão, se não antes deixar uma contribuição. O Major reforçava em seu discurso sobre a situação de vida que os animais levavam, propondo uma revolução que mudaria o rumo da vida na granja.

Neste trabalho objetivamos interpretar através da presente obra, como se dão as relações de poder, mais especificamente a *dominação* em regimes de características totalitários, pontuando partes do manuscrito que venham expressar o tema pautado e analisá-los sobre a ótica marxista.

Para pôr em prática esse trabalho adotaremos os seguintes passos. Primeiramente, iremos fixar a categoria que condiz ao processo de dominação, com a finalidade de um melhor esclarecimento no decorrer do texto. Posteriormente, apresentaremos algumas reflexões com base em trechos da obra de Orwell em que essa referida categoria se apresenta. E no final, concluímos com algumas considerações sobre o autor e suas inquietações políticas, que o fizeram registrar esta obra.

## O PROCESSO DE DOMINAÇÃO

Segundo *Dicionário Marxistas* (Néstor Kohan), “dominação” seria

> O processo de subordinação de uma classe social por outra, exercido coletivamente e também no terreno da subjetividade. A dominação pressupõe relações de poder e exploração, de imposição da vontade do opressor sobre os povos oprimidos, as classes exploradas e as massas subjugadas (KOHAN, 2006, p. 04).

Na prática, podemos melhor observar essas r*elações de poder* exercidas cotidianamente entre diversos setores da sociedade, à frente de um discurso "ideológico" que passa a ser construído e regado com fluidez de maneira implícita, dilatando esse poder abstrato em diversos agrupamentos, camadas e relações sociais, ocorrendo a dominação, consequência da sujeição e subordinação de uma determinado grupo ou sujeito por outro.

Na contemporaneidade há um fenômeno relativamente novo no que diz respeito as relações de poder, não tão evidente como a violência física, mas o problema

que se apresenta é que essa pratica não só acoberta uma real relação de dominação, como a faz ainda mais imperceptível. Isso pode decorrer por uma série de fatores, mas exemplificaremos aqui especialmente a questão da relação de trabalho.

Nesse caso, o contraste se dá pela posição não só econômica, mas social do dominador em relação ao sujeito dominado. Como a relação chefe e funcionário. Por exemplo, o trabalhador que vem a ser quase suprimido por não ter opções diversificadas de formas de trabalho para exercer, sendo que a grande massa na maioria dos casos aceita o primeiro serviço que aparecer, caracterizando assim a uma sujeição ao trabalho, com altas horas de produção e baixos salários por falta de opção de mercado. Alheio de informação sobre a própria realidade, o sujeito que necessita vender a sua força de trabalho para sobreviver a empresários e comerciantes, passa se tornar instrumento de dominação no que, dizia *Bourdieu* (1989, p.11), acaba se sujeitando a uma "[...] violência simbólica dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados".

Marx em sua obra O Manifesto do Partido Comunista trata essa dialética do processo de trabalho da classe operária puramente mercadológico, e salienta que "esses trabalhadores, que são forçados a se vender diariamente, constituem uma mercadoria como outra qualquer, por isso exposta a todas as vicissitudes da concorrência, a todas as turbulências do mercado" (MARX, 2008, p. 19).

Diante dessas relações de poder entre essas determinadas classes, objetivamos os papéis dos líderes políticos, emissários gerais, que dado pelas suas atribuições representativas, em vez de servir a todas as camadas da sociedade, acabam se servindo do próprio poder, não por outro motivo o agente dessa postura acaba se tornando um autodidata, passando a administrar de maneira autoritária facilitando assim a uma possível evolução para um se tornar um líder autoritário. Como exemplo podemos lembrar do período do pós-guerra, dominadores como Mao Tsé-tung da Republica Popular da China, Adolf Hitler Alemanha, Benito Mussolini Itália e a figura retratada na obra *A Revolução dos Bichos*, Josef Stalin representando a antiga União Soviética, entre outros ao longo da História.

Os regimes totalitários, tanto os considerados de esquerda quanto os de direita, foram marcados por construções de discursos ideológicos, fundamentados em grandes falácias de caráter nacionalistas, por meio de propagandas de ruas, ou em grandes discursos, em que realizavam seus vastos espetáculos para a população em

geral e principalmente pelo uso dos veículos de massa, avaliados assim como grandes armas de divulgação ideológica.

Concomitantemente, a obra de Orwell calca seu texto em emblemáticos personagens, de características um tanto peculiares semelhante à momentos histórico-políticos sociais bem definidos pela história. Mas também porque não pensar em um tempo presente, não tão distante de nós, que de modo interiorizado essa postura vem sendo absorvida a cada dia, conforme os animais do conto.

## ANÁLISE DOS TRECHOS DE *A REVOLUÇÃO DOS BICHOS*

O ambiente retratado pela obra literária onde residiam os bichos é alegoricamente comparado com a Rússia de características campesinas, marcada pelo trabalho agrícola do inicio do século XX, aonde se originou, mas precisamente em 1917, a Revolução Russa.

A Obra de Orwell inicia com o personagem Sr. Jones, um fazendeiro que pouco se importa com a condição de seus animais, a não ser para explorá-los. Diante dessa condição "O Velho Major", um porco ancião, respeitado pela granja, reúne todos os animais e lhes conta um sonho visionário que tivera na noite passada, de como seria o mundo sem a presença do homem. Major realiza seus discurso em tom de profecia, conscientizando os animais do importante fim da tirania dos homens. Os animais são entusiasmados pelos ideias revolucionários, e celebram ao cantar "Bichos da Inglaterra", uma canção contra o domínio do homem. Major, ao falecer três noites após a reunião, deixa palavras que viriam a ganhar força nas mãos de outros animais.

Depois de muita discussão entre os bichos a revolta acontece quando menos se esperava, tendo como resultado a expulsão do Sr Jones da granja. Os porcos tomam o controle da situação assumindo a liderança, e fundam em cima dos ideais do "Velho Major" uma doutrina que deram o nome de “animalismo". A representação do modelo político criado pelos animais na presente obra, com o nome de "animalismo", faz menção a teoria do socialismo científico de Karl Marx.

Após a morte do porco precursor dos ideais revolucionários, Napoleão, Bola-de-Neve e Garganta, e outros três porcos da Granja do Solar, resolveram prosseguir com os ideais do velho Major.

Como é de práxis de cada governo, os porcos instituíram as leis da granja, pintando-as de branco no seleiro, na qual nomearam de os "Sete Mandamentos", os quais são aqui mencionados:

> 1. Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo.
> 2. O que andar sobre quatro pernas, ou tiver assas, é amigo.
> 3. Nenhum animal usará roupa.
> 4. Nenhuma animal dormirá em cama.
> 5. Nenhum animal bebera álcool.
> 6. Nenhum animal matará outro animal.
> 7. Todos os animais são iguais (ORWELL, 2007, p.25).

Os porcos Bola-de-Neve e Napoleão se destacam pela liderança que desempenham na Granja, mas por outro lado sempre descordam um do outro, passando a se tornarem opositores. Os demais animais aprendem ler, mas não conseguem emitir opinião, nem formular pensamentos, quanto mais participar de debates no governo dos porcos.

Os perfis dos animais da granja são facilmente identificados: porcos, ovelhas, cavalos, vacas, galinhas, cães entre outros. Todos possuem traços marcantes de manipulação, alienação, ignorância, dispersão e teimosia. O cavalo Sansão é um exemplo disso, alienado pela proposta de uma vida melhor por meio do trabalho pesado, menciona seu lema em toda obra que é: "trabalharei mais ainda".

Para uma melhor compreensão das leis por partes dos outros animais, os porcos resolvem abreviar os sete mandamentos na máxima "Quatro pernas bom, duas pernas ruim" (ORWELL, 2007, p.32). O lema do "animalismo" havia sido criado, sendo repetidamente lembrado pelas ovelhas que proferiam horas afim.

Um trecho curioso que acontece nos escritos foi o sumiço do leite das vacas. Depois descobriu-se que era misturado junto com todas as frutas caídas do pomar e levadas ao celeiro, e consequentemente consumidas pelos porcos, alguns animais, reclamaram sobre o fato, atitude que foi em vão, pois todos os porcos concordavam, até mesmo Bola-de-neve e Napoleão. O porco Garganta foi enviado para maiores esclarecimentos diante de outros animais. Explanava ele que o único motivo de os porcos usufruírem desses alimentos era para preservar a própria saúde, e que a combinação de leite com maçã, já estaria comprovado pela ciência que contem substancias necessárias para à saúde dos porcos, e reiterava ele a importância disso: "Nós, porcos somos trabalhadores intelectuais. A organização e a direção desta granja dependem de nós. Dia e noite velamos pelo vosso bem-estar" (ORWELL, 2007, p.33).

Fazendo menção a esse trecho da obra, avaliamos que discursos embasados em supostas teorias cientificas foram usadas como justificativas para cometer diversas atrocidades, durante a história de regimes totalitários, uma delas foi a Eugenia que é um termo criado em 1883 pelo Antropólogo e estatístico inglês, Francis Galton (1822-1911), que significa "bem nascido". Galton definiu eugenia como "o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente" (GOLDIM, 1998). O trabalho de Galton foi consequentemente usado por Hitler para fundamentar a ideia de uma raça pura, para justificar o extermínio étnico de cerca de seis milhões de judeus e outras minorias durante a Segunda Guerra Mundial.

A diante, Sr. Jones tenta recuperar a fazenda, mas os animais se unem e conseguem vencê-lo. Os bichos nomearam o conflito de" Batalha do Estábulo". O porco Bola-de-Neve e o cavalo Sansão recebem honras pelos atos de bravura durante este conflito.

Além disso, Bola-de-Neve traz a ideia da construção de um moinho de vento, que melhoraria a vida de todos na granja. Os animais ficam indecisos diante das novas propostas. Bola-de-Neve e Napoleão, ambos, discursam para os animais e montam suas campanhas políticas. Bola-de-Neve, por ter uma melhor expressividade com as palavras, vence temporariamente o debate, ganhando a adesão dos animais, mas logo a vitória é cessada pela força opressora dos cães de Napoleão, que expulsam Bola-de-Neve da granja, fazendo de Napoleão o novo líder absoluto de toda a fazenda.

Como a grande maioria dos animais não aprenderam a ler, os "Sete Mandamentos", constantemente eram alterados, na medida que Napoleão e seus secretários desejassem, os princípios do "Velho Major" já não eram mais os mesmos e se tornavam maleáveis nas mãos de Napoleão, passando a assumirem posturas contrarias ao que eram no inicio da revolução. Os porcos passam a comercializar a produção da granja, passam a viver na casa do Sr. Jones, dormirem em camas, e usarem roupas, consumirem bebida alcoólica e se relacionarem-se com os homens.

A grande maioria dos animais é convencida de que houve um "grande engano nas interpretações das lei". Os poucos animais que lembram, se mantém omissos a situação. Alguns são executados a mando de Napoleão, sobre a acusação de traição. Tudo que acontece de errado na granja ~~é~~ passa a ser responsabilidade ~~à~~ de Bola-de-Neve. Seu feitos são desconstruídos e desmoralizados por parte do grande manipulador, o porco Garganta.

As reuniões de domingo são suspensas a canção "Bichos da Inglaterra", símbolo do inicio da revolução, é censurada. Os animais passam a trabalhar ainda mais e não recebem o reconhecimento de seus esforços. Somente Napoleão recebe todas as honrarias por ser o Governante. Os animais atravessam períodos de grandes carências. Os animais passam a ter suas rações diminuídas, em contraste os Porcos são agraciados com os privilégios do poder. Uma segunda tentativa de tomar a fazenda é realizada pelos homens, mesmo os animais já fracos conseguem vencer apesar de muitas perdas. A ditadura é instituída por Napoleão, todos sob dominação do porco, não reagem a nada.

Passou-se anos, as estações iam e voltavam, e a realidade dos bichos era consumida pela exploração do trabalho. As novas gerações vieram e só sabiam, uma breve história do que seria a vida antes, por parte dos animais mais velhos, porém não fazia diferença alguma, pois realidade sempre foi dessa maneira para eles.

Para os bichos da granja, ainda havia a certeza de que todos os animais eram iguais. Não custou muito para os animais se assustarem com a imagem dos porcos andando sobre as duas patas, com chicotes nas mãos. Havia apenas um último mandamento, mas mesmo assim fora alterado: "Todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais que os outros" (ORWELL, 2007, p.106). Daí em diante nada mais surpreendia. Os porcos andavam com duas patas, fumavam, bebiam e andavam com roupas, haviam adquirido os mesmos hábitos dos homens, a quem eram contra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazendo uma interpretação mais profunda das intenções do autor ao escrever a obra, Orwell não necessariamente criticava o socialismos científico de Marx, pelo contrario era defensor, porém, por ser contemporâneo da dura realidade do pós-guerra, não concordava com o uso da ideologia política marxista para uso de sistemas totalitários, como foi a Revolução Russa nas mãos de Stalin. Orwell sempre foi contrário a esse tipo de atitude. Tudo começou quando se alistou na policia imperial da Índia, a partir dai diz ele que sempre detestou o imperialismo, e explica ainda em um dos prefácios de uma edição da *Revolução dos Bichos*, que tornou-se socialista mais por desgosto com a maneira como os setores de trabalhadores industriais eram tratados e abandonados, do que qualquer admiração teórica por uma sociedade planificada.

A obra de Orwell é um texto de característica satírica, que descobrimos em poucos capítulos a analogia relacionada a história. Animais que não reagem a própria aversão a suas vidas, ovelhas que concordam com tudo que os governantes propõem, cavalos alienados que fixam sua visão e esquecem de olharem ao seu redor, o burro acomodado sem nenhum interesse político, cães fiéis ao governo em troca de cortesias. Todos vulneráveis adominação dos porcos, quantos personagens desses podemos relacionar em nosso cotidiano?

Nesse ponto Orwell foi realmente feliz ao usar animais em comparação aos humanos que se sujeitam a esse tipo de comportamento. Será que estamos a par de tudo que é decidido por nossos representantes? Será que muitas vezes, ao nos ausentarmos de emitir uma opinião ou participar de algo relevante a nos próprios e ao meio social em que vivemos, por medo ou acomodação, não nos encaixamos em um estado aparentemente de dominação?

**REFERÊNCIAS**

ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*.02.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

ORWELL, G. *A revolução dos bichos*. 01.ed.São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista.* 01.ed.São Paulo: Expressão Popular, 2008.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico***.** Lisboa: Difel, 1989.

GOLDIM, José Roberto. *Eugenia.* UFRGS,1998. Disponível em:<http://www.ufrgs.br/bioetica/eugenia.htm>. Acesso em: 17 Jul. 2015

# CULTURA, REPRESENTAÇÕES E RELAÇÕES DE PODER EM EUCLIDES NETO

Rita Lírio de Oliveira
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

**RESUMO**: A narrativa *Os Magros* (2014), do autor sul-baiano Euclides Neto, explora as representações dos trabalhadores (as) rurais grapiúnas e coronéis, baseadas nas relações de poder, a partir do seu olhar perspectívico para as questões de subalternidade. Busca-se neste artigo analisar essas representações, considerando a linguagem e as relações de poder, a fim de evidenciar que a contribuição do autor se amplia enquanto discurso cultural e histórico. Tem como aporte teórico as acepções de Hall (1997; 2003), crítico vinculado aos Estudos Culturais, entendendo a representação como construção simbólica, ideológica e mental que se compartilha socialmente. Conclui-se que Euclides Neto, ao representar o coronel e o trabalhador rural, problematiza o processo cultural que delineou por muito tempo a sociedade cacaueira.
**PALAVRAS-CHAVE**: Cultura. Representações. Poder.

O escritor sul-baiano Euclides Neto (1925-2000) edificou a sua obra literária basicamente na luta de classes entre os abastados e a plebe operária, tendo por cenário as roças de cacau do Sul da Bahia, tema este que se tornaria, como bem explicita Cesar (2003), o seu *leitmotiv*, ou seja, objeto de clara insistência que envolve uma significação especial em representar e narrar a saga de homens que habitaram aquele pedaço de chão.

Cidadão de formação e militância político-ideológica social-marxistas, Euclides enfeixa e expõe em sua obra os embates decorrentes dos contrastes e da exploração do homem simples pelas elites detentoras das riquezas e da propriedade, tomando partido, do lado mais frágil, do trabalhador rural, do subalterno. O termo subalterno deve ser entendido neste artigo, numa concepção spivakiana, como "as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (SPIVAK, 2000 apud ALMEIDA, 2014, p. 13-14).

Dada a relevância do autor para os estudos literários baianos, este artigo busca analisar a obra *Os Magros* (2014), publicada pela primeira vez em 1961, quanto às representações dos trabalhadores (as) rurais grapiúnas e, ainda, as inter-relações

dessas representações à história e às relações de poder, a fim de evidenciar que a contribuição de Euclides Neto se amplia também enquanto discurso cultural e histórico.

Busca também problematizar, pensar essas representações, como possibilidade de se ler "o outro" subalternizado, entendendo que Euclides era um intelectual que buscava, por meio de seus textos ficcionais, dentre romances, contos e crônicas, dar visibilidade aos excluídos, embora o autor pertencesse a uma classe alta, uma vez que era proprietário de fazenda no município de Ipiaú (BA), criador de gado e cabras, advogado e político.

Como intelectual engajado com as questões socioculturais e econômicas da região, dono de uma ideologia marcadamente socialista-marxista e intérprete das questões culturais, políticas e históricas, imbricadas às relações e comportamentos sociais dos sujeitos grapiúnas, o escritor traz o seu olhar, a sua interpretação sobre tais questões, de modo que não há neutralidade no que diz respeito às representações do homem-trabalhador-grapiúna presentes em suas narrativas ficcionais.

É importante salientar que a discussão acerca da temática "representações" encontra espaço, principalmente, nas pesquisas do teórico cultural jamaicano Stuart Hall (1932-2014), para quem questões como poder, extensão global, capacidades de realização histórica do capital, classe social, os relacionamentos complexos com o poder, colocadas em pauta pelo projeto político do marxismo, influenciaram sobremaneira os estudos culturais e a ele mesmo num primeiro momento (HALL, 2003).

No entanto, o teórico amplia as discussões marxistas naquilo que elas não privilegiavam como estudo, tais como a cultura, a ideologia, a linguagem e o simbólico. Sendo assim, neste artigo, as representações são consideradas como uma construção simbólica, ideológica e mental que se compartilha socialmente. Isso denota a própria interação que os indivíduos mantêm com a representação, tomada por meio da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais dos indivíduos.

Para Hall (1997), a representação só pode ser adequadamente analisada em relação às verdadeiras formas concretas assumidas pelo significado, no exercício concreto da leitura e interpretação. Dentre essas formas materiais, destacam-se os sinais, os símbolos, as figuras, as palavras e sons, as narrativas – forma concreta do *corpus* deste debate –, em que circula o significado simbólico.

É importante ressaltar que um acontecimento ou um objeto pode ter várias interpretações, vários sentidos. De acordo com Deleuze (1976), em seu texto *Nietzsche*

*e a filosofia*, o sentido é uma noção complexa, pois há uma pluralidade de sentidos, um complexo de sucessões e de coexistências que faz da interpretação uma arte. Compreende-se, então, que o autor apresenta alguns sentidos possíveis nas representações desses sujeitos sociais, considerando a sua linguagem peculiar, os conflitos, medos, perspectivas de vida, o seu lugar numa sociedade que se divide em classes, em que a disputa pelo poder é bastante acirrada.

É possível perceber que a narrativa de *Os Magros* (2014) é pautada nas reminiscências individuais e coletivas de Euclides Neto, contemporâneo de circunstâncias regionais ocorridas na história sul-baiana, valendo-se do que muito vivenciou e ouviu contar nas suas conversas com a gente simples do município de Ipiaú e arredores. Pode-se dizer que o escritor baiano traz, subjacente em seus textos, uma crítica à história que silencia a voz daqueles que estão à margem da sociedade capitalista cacaueira.

A partir do final do século XIX e início do século XX, a região sul da Bahia passou a ser vista como o Eldorado, época em que milhares de pessoas vinham de várias partes do país, principalmente de Sergipe, atraídos pela fama de riqueza vinculada à árvore dos frutos de ouro. Na visão de Rocha,

> Os principais estados produtores de cacau do Brasil, Bahia, Amazonas, Pará, Espírito Santo, Rondônia e Mato Grosso, viveram e vivem altos e baixos na produção e exportação desse produto agrícola. No caso específico do Sul da Bahia, principal área produtora do Estado e do país, a região vivenciou uma fase de prosperidade sem precedentes, que se estendeu da segunda metade da década de 1970 até meados da década de 1980, período após o qual emergiu numa situação de grandes dificuldades (ROCHA, 2008, p. 14).

Ainda para esta pesquisadora dos aspectos geográficos, históricos e identitários formadores da Região Cacaueira da Bahia, também denominada nos dias atuais por Mesorregião Sul Baiano, a cultura do cacau que foi introduzida a partir do século XVIII passou a ser a razão de ocupação de novas terras e responsável pela formação de classes socioeconômicas, constituídas por coronéis, comerciantes, trabalhadores das lavouras de cacau e pelos jagunços considerados “guardiões das roças e cacau e de seus senhores”.

Nesse sentido, constata-se que Euclides Neto lança um olhar próprio sobre a realidade da região cacaueira sul-baiana, em que a história é apresentada sob a perspectiva dos trabalhadores rurais, muitas vezes oprimidos, subalternizados,

possibilitando uma espécie de "contra-história". Entende-se que o autor, por meio de sua literatura, contextualizada em uma época e espaço específicos, coloca o trabalhador rural em cena, o que oportuniza ao leitor pensar esse "outro", representado simbolicamente e por muito tempo silenciado pelas forças hegemônicas, num levante marcado pela resistência.

É o que se percebe na narrativa *Os Magros* (2014), cujo título anuncia a saga vivida pelos esquálidos João, sua esposa Isabel, seus oito filhos vivos entre os quinze que tiveram, a cadela Sereia e a galinha Bordada, em situação de miserabilidade, totalmente oposta a do clã do Sr. Jorge, seu patrão, dona Helena, sua "filha-boneca" Rose Marie e seus empregados, que viviam em um palacete em Salvador (BA), com muita fartura e opulência. Escrito com a técnica do contraponto, a narrativa se desenvolve em capítulos intercalados que mostram as disparidades ferrenhas entre as condições de vida dessas personagens.

João, protagonista da obra, era agregado[87] da Fazenda Fartura, no município de Ipiaú, mas, ao contrário do que propunha o nome da fazenda, ironicamente, ele e os seus viviam em condições de extrema miséria, passavam fome, vestiam-se em trapos. O único sonho do trabalhador era obter dignamente o mais importante instrumento de trabalho, um facão, pois o seu já se tornara "língua de teiú[88]" e já não servia para nada. Precisava dar uma vida mais digna aos seus filhos, a exemplo de Aprígio, o menor, que parecia uma assombração de tão magro e doente. Mesmo apanhando dos pais, para saciar a fome que o corroía, comia constantemente torrões de terra.

O medo e a angústia do agregado cresceram ainda mais, após o suicídio do trabalhador Inácio, o qual foi desmascarado diante de toda a comunidade, por haver subtraído alguns quilos de cacau. A narrativa desse episódio se dá de modo bastante dramático, em que "a mutilação do subalterno pelo preposto do patrão chega ao paroxismo, o esmagamento total da personalidade." (CÉSAR, 2003, p. 109).

Tamanha era a vergonha e o arrependimento do tropeiro[89] que roubara, inicialmente para comprar remédios para o filho doente, depois para completar a feira, comprar uma chita estampada de florão para a sua esposa. A morte de Inácio, que foi encontrado enforcado, pendido em uma árvore, sequer sensibilizou o gerente: "Serve de

[87]Bras. Trabalhador rural que reside em terra alheia e a cultiva, sob condições estabelecidas pelo proprietário (DICIONÁRIO AULETE DIGITAL).
[88]Facão de folha fina pelo uso prolongado (NETO, 2013, p. 77).
[89]O que conduz o cacau mole ou seco nos burros. O segundo tem melhor hierarquia social que o primeiro (NETO, 2013, p. 105)

exemplo. Se todo ladrão se enforcasse... nunca mais rouba ninguém, disse Senhor Antônio." (NETO, 2014, p. 141).

O agregado João tinha ódio de Seu Antônio, o gerente da fazenda, e das suas condições precárias de trabalho, no entanto não conseguia se manifestar, mantendo-se submisso à realidade dura que se lhe apresentava, mesmo após a morte do seu "menino" e diante de tanta fome e miséria a que deveria resistir, juntar forças para continuar trabalhando e comprar o seu facão, como se vê no excerto abaixo:

> João engoliu o bolo de ódio. Sentia que tinha medo da chuva, de ir beber água quando tinha sede, de fazer cigarro quando queria pitar, de ser encontrado trabalhando com aquele facão quando precisava trabalhar. Não é que fosse medroso. Mas por todo canto havia um perigo, receios ocultos e dissimulados. Sem falar no pavor que sentia de ser posto pra fora [...].
> E ainda faltava pagar o dinheiro do funeral, para depois comprar o facão. Dois meses de fome, de barriga pregada no espinhaço. Carne desaparecendo na terça-feira. Farinha escassa para nove bocas. Mas teria que comprar o ferro de qualquer jeito. Nem se lembrava mais do filho morto (NETO, 2014, p. 69).

O contexto histórico-social, no qual a narrativa se insere, está marcado pela exploração da força dos trabalhadores rurais das roças de cacau que moravam em fazendas, em péssimas condições de moradia e de alimentação. Tinham uma longa jornada de trabalho, muitas vezes em péssimas condições, exerciam trabalhos braçais árduos na plantação e colheita do cacau, "o fruto de ouro", recebendo em contrapartida salários ínfimos que não lhes garantiam condições de uma vida digna e justa.

Nesse sentido, a narrativa ficcional traz à tona representações dessas questões sociais, à medida que João e demais trabalhadores da fazenda "Fartura" trabalham nus, debaixo de chuva, sob a supervisão do gerente, Seu Antônio, a fim de garantir que os cacaueiros não morressem embebedados:

> João sentia as forças esgotarem-se. Gradativamente, batia o ferro com menos intensidade. Felizmente já tinham aberto uns cem metros de valeta, e a água corria livre, barrenta, levando mil detritos. Talvez no fim da semana já estivesse terminado aquele trabalho. Se ao menos começasse mais tarde e deixasse mais cedo, seria melhor. Mas o horário continuava o mesmo. Cedo, mal a manhã escapulia da escuridão, já o búzio tocava. Parece até que, devido à pressa em salvar as plantações, o serviço começava mais cedo. À tarde, somente quando a noite vinha como um pano negro ensopado, é que o horário acabava. Os homens deixavam os pântanos de braços cruzados, contraídos, cabeça enterrada no pescoço como se procurassem um

> pouco de quentura. Todos iam calados, passadas incertas, em fila. Desprendiam aquele vapor de bicho suado. Ao chegarem em casa, tiravam os trapos, punham-nos a secar e fechavam-se no quarto. (NETO, 2014, p. 117).

São perceptíveis aqui a crítica e a ironia do narrador quanto à situação do subalterno levado à condição de bicho, a mais desumana possível. É um olhar crítico para as tensões e conflitos notórios na região cacaueira sul-baiana, capitalista, em que homens eram vistos como objetos e meio "barato e fácil" para garantir aos proprietários o lucro e a manutenção do poder.

Destarte, as narrativas, "se construídas na e pela linguagem, portam visões sociais de mundo e a partir delas é sempre possível perceber relações de poder, tensionamentos culturais, disputas de sentido" (CARVALHO, 2013, p. 53). As convicções marxistas e socialistas do escritor marcaram a sua vida política e literária, razão pela qual sua literatura valoriza tipos humanos, a exemplo de João, representante de minorias.

Contrapondo à realidade sofrida de "os magros", o autor apresenta a vida ociosa da "banhuda" e feiosa, Dona Helena, que já não podia ter filhos e cuidava de uma boneca trazida do Rio de Janeiro como sua filha, tendo-a gestado mentalmente, dando-lhe vida, a fim de preencher os vazios do seu casamento falido e da vida isenta de sentidos. Diferentemente dos filhos de João e Isabel, tratados como ratos (p. 51) e como porcos (p. 52), Rose Marie, embora fosse apenas uma boneca, possuía nome e sobrenome, diferentemente do "menino" dos magros e todo o conforto de uma criança abastada, consultas ao médico, passeios às tardes com a babá, um guarda-roupa repleto de roupas de linho, a casa de boneca, direito à mega comemoração de aniversário, a ser batizada e, inclusive, a seguro de vida.

Como se nota, o cacau era a força motriz que regia as relações sociais na sociedade cacaueira sul-baiana, baseada em interesses, trazendo para uns, certa alegria, poder e lucro e, para muitos, a tristeza infinda e a opressão. Os cacaueiros e suas raízes, "cobras gulosas em busca de alimento", nutriam-se da força e da carne dos fracos, seus galhos eram usurários e seus frutos eram proibidos. Em diversos momentos da narrativa, o cacau é tomado como símbolo de usura, exploração e provocador de sofrimentos aos mais necessitados.

Contrário a essas relações pautadas no abuso do poder centralizador e hegemônico do coronel e do seu feitor e a favor daqueles que dão o sangue e o suor na

lavoura cacaueira, o autor contrapõe o desejo de Sr. Jorge, negando-lhe a conquista do tão sonhado diamante rosa para compor a sua coleção, numa espécie de punição à ambição e à vida fácil. Enfim, conduz à narrativa para um final memorialístico e fantástico.

João, faminto e estraçalhado humana e moralmente, pois já era a oitava vez que tentara adquirir o tão sonhado facão, passando toda a forma de privação econômica e social, desejou morrer, sumir: "Sentia vontade de morrer para descansar. Não temeria a senhor Antônio, nem precisaria de facão." (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 157). No entanto, resolve visitar a roça da Pedra Preta, tomada violentamente pelo pai do Sr. Jorge, Seu Jerônimo, rememorando momentos felizes com seu pai Mucuri, sua mãe, a vaca Bonina e o galo losna. Momentos de fartura, de uma vida tranquila e calma, na roça em que seu pai cultivava várias frutas, antes da chegada do devastador "fruto de ouro" e do ambicioso proprietário.

A fantasia está presente nos delírios do agregado na busca pelo ouro pagão, mito que se propagava na comunidade local e que se referia a uma panela de dinheiro enterrada por aquelas terras. Em seus delírios, João contava com a ajuda do filho pagão em interceder ao Sr. Jerônimo para ajudá-lo e também com o arrependimento deste por toda forma de opressão causada, fazendo-o descobrir o tesouro escondido. Guiado pela luz viva e dourada,

> João tirou o facão gasto e furou a terra. Ali estaria o dinheiro de que precisava. O língua de teiú arrancava pequenos blocos de barro que as mãos em pá iam limpando. Uma coruja tua-cova chegou em voo tonto e pousou no esteio. João arrepiou-se e notou que era bom agouro. Era a alma do senhor Jerônimo. Continuou cavando. Aos seus ouvidos chegavam os mugidos de Bonina. O galo losna cantou três vezes e saltou do poleiro. O dinheiro estaria ali. Tudo indicava. Só faltava a vela acesa. Mas o filho que morrera pagão daria jeito a tudo.
> Quando os galos amiudaram, João continua cavando. (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 161).

Nesse sentido, a realidade sofrida do homem aniquilado dá lugar à fantasia provocada pelo forte desejo de superá-la, amenizando a sua dor e a sua angústia diante da pobreza e da miséria, cavando incessantemente por melhores condições de vida. Fantasia esta que beira a loucura como bem explicita César (2003): "a miséria e o sofrimento desaguam, afinal, para a loucura. João está prestes a ser rico, senhor absoluto do cabedal rarefeito dos doidos."

Percebe-se, portanto, que Euclides Neto representa a saga da gente que povoou e povoa a região cacaueira do sul da Bahia, evidenciando os jogos do poder, as tensões pela terra. Em *Os Magros*, na figura do agregado João, representa a má sorte do homem supostamente livre, muito mais oprimido, indefeso e incapaz de reagir, uma vez que possui uma consciência subordinada, pois faz e aceita, sem questionar, as atividades e funções subalternas.

**REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, Sandra. Prefácio: Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina G. Almeida; Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. P. 13-14.

CARVALHO, Carlos Alberto de. Apontamentos teóricos e metodológicos para compreender as vinculações sociais das narrativas. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto de (orgs.). *Narrativas e poéticas midiáticas*: estudos e perspectivas. São Paulo: Intermeios, 2013.

CESAR, E. *O romance dos excluídos*: terra e política em Euclides Neto. Ilhéus: Editus, 2003.

CIDREIRA DE JESUS, Rosângela. *O coronel e o trabalhador*: a identidade cultural cacaueira nos romances *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado e *Os Magros*, de Euclides Neto. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguagens e Representações) − Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. 1ª ed. Rio de Janeiro. Ed. Rio, 1976.

DICIONÁRIO AULETE DIGITAL. Disponível em: www.aulete.com.br/agregado. Acesso em: 14 nov. 2014.

HALL, Stuart. The Spetacle of the Other. In: HALL, Stuart (org.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. London, Sage Públications, 1997. P. 223-290. Tradução nossa.

_____. *Da Diáspora*: Identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NETO, Euclides. *Os magros*. Apresentação, Elieser Cesar. 4. ed. rev. ─ Salvador: EDUFBA; São Paulo: Littera Criações Ltda, 2014.

**_____.** *Dicionareco das roças de cacau e arredores*. 3. ed. rev. e ampl. Salvador EDUFBA; São Paulo: Littera e Criações Ltda, 2013.



# ROMANTISMO E SUAS DISSONÂNCIAS NA POÉTICA PAU-BRASIL

Carlos Augusto Bonifácio Leite
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

**RESUMO**: A partir do ensaio de Perry Anderson, "Modernidade e revolução" e da paradigmática leitura de Roberto Schwarz acerca da poesia oswaldiana, "A carroça, o bonde e o poeta modernista", este trabalho pretende ensaiar a presença da ideologia romântica no "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" (1924) e no livro quase homônimo, *Pau-Brasil* (1925). Em que pese a notação precisa de Schwarz quanto à força de síntese da poesia oswaldiana e à dissipação de certa bruma alienante a partir de uma forma que ambicionava atualizar a poética nacional, cabe destacar, no livro de poemas, a saliência do debate sobre a composição da identidade brasileira, a apropriação da língua coloquial e de seus redutos (como ditos, causos, provérbios etc.), além de um "ufanismo-crítico" na representação do contemporâneo citadino, que pode ser perseguido não só na matéria poética, mas também na forma, por toda a obra. No "Manifesto", encontram-se passagens que valorizam a cultura popular, itens de inconteste teor iconoclasta e antitradicional, o primado da juventude sobre a maturidade e a elaboração da selva primitiva em chave utópica, que depois será intensificada e modulada no "Manifesto Antropófago" (1928). No horizonte, reside a possibilidade de alargarmos o período romântico na periferia e pensarmos numa categoria romântico-moderna.
**PALAVRAS-CHAVE**: Romantismo. Modernismo. Pau-Brasil.

A única forma relativamente segura de se definir Romantismo é materialmente. Ou seja, entendê-lo como estética relacionada à ascensão de uma classe, movendo-se de diversas maneiras contra o código aristocrático secular até então instalado, e movendo-se também contra os costumes burgueses, cuja liberdade prometida, dinâmica e ilusória, era tão digna de combate quanto a inércia decorosa dos tempos anteriores.

Essa definição nos leva a pensar menos mediante os tradicionais marcos associados ao movimento, entre as revoluções burguesas do século XVIII e a revolução industrial a partir da segunda metade do XIX – isso na Inglaterra, na França, na Alemanha, não no Brasil, ou mais especificamente, não no Rio de Janeiro ou em São Paulo, como veremos adiante – e mais num estado de contradição entre liberdade/inovação e cerceamento/padronização que nos definiu pelo menos desde aquela primeira ruptura até momentos variados da segunda metade do século XX, a depender do local, havendo sujeitos, comunidades, nações etc. que ainda possam atualmente ser consideradas românticas sem forçar a nota.

Por este caminho, quando Perry Anderson propõe em "Modernidade e revolução" uma explicação conjuntural para modernismo, passando pela "codificação de um *academicismo* altamente formalizado" [grifo do autor], pela emergência das tecnologias da segunda revolução industrial e das mudanças provocadas por essas no seio da burguesia e pela "proximidade imaginativa da revolução social" (1986, p.8), acaba por frisar a latência dos aspectos-chave do ideário romântico nos séculos ulteriores, quadro ainda mais matizado quando nos distanciamos dos centros reconhecidos da estética.

Contrapondo-se ao Absolutismo, à aristocracia e ao academicismo que se recrudesceria nos campos artísticos, entendemos a valorização da nação e de suas particularidades diante do quadro de cultura nobre compartilhada transnacionalmente ou dos "princípios imutáveis" da arte, como se referiu Lobato (1917); o valor da expressão subjetiva, a inspiração, o gênio, em relação às regras de decoro mais "objetivas"; e, sobretudo, o primado da expressão sobre a forma, que é uma síntese razoável da diferença entre um espírito romântico e um espírito clássico. Contrapondo-se ao Liberalismo e à burguesia, almejando, no limite, uma possibilidade revolucionária, compreendemos a valorização da noite, da juventude, da morte etc. como lugares afastados do imperativo burguês de produção; percebemos as construções de idílio, a retomada de ambiências externas ao burgo; bem como circunscrevemos melhor o tédio, o *spleen*, que indispõe em relação às tarefas do homem moderno. Tudo isso bafejado por menos ou mais tecnologia, e alguma euforia em relação a elas, com o passar dos anos. Vale notar, de passagem, que o ceticismo quanto à noção de indivíduo, a indiferença em relação a uma sucessão acelerada de tecnologias e a dissolução de um horizonte revolucionário seriam indícios do fim da era romântico-moderna, por essa definição.

Na Europa (sendo genérico em relação à participação do continente como um todo), as gradações mais nítidas do desenvolvimento material somadas a um esforço crítico crescente e concomitante permitem que divisemos etapas neste processo: Romantismo, Real-Naturalismo, Simbolismo, Modernismo – a depender do taxonomista. No Brasil, como se sabe, essa configuração é bastante diversa, porque é diverso o desenvolvimento material de nossa sociedade, além de frequentemente coexistirem movimentos estéticos diversos em obras importantes de nossa história literária. Sendo sucinto, se forma estética é processo social decantado (cf. Adorno), centro e periferia não têm como suster organicamente as mesmas formas estéticas e só

afinam em função da dominação simbólica de um sobre a outra. Por conta disso, não é incomum flagrarmos o gosto neoclássico de Gonçalves de Magalhães (FRANCHETTI, 2007, p.12), nos depararmos com o provincianismo cosmopolita da segunda geração romântica a partir da Faculdade de Direito de São Paulo, nos assustarmos com a força e a permanência do Parnasianismo em nossa literatura, com ecos até *Os sertões*, e ainda nos maravilharmos com a operação formal de Machado de Assis, já na década de 1880, a provar que o ideal liberal em quadro escravocrata justifica a contrapelo o que lhe seria contraditório e hipertrofia o arbítrio (SCHWARZ, 2000).

Ademais, o Romantismo coincidiu com nosso movimento de Independência. Nesse sentido, a tendência em direção à unidade nacional reforçava-se e frisava o valor da nação em nossa formação ideológica, por conseguinte, nossa formação literária. Não são poucos os críticos que identificam a nação como reflexão ubíqua em nossa constituição. Sem nação formada ou a se formar, estamos sempre entre a berceuse e o réquiem, a nação nascente, se me permitem a aliteração, e a nação já morta; as memórias, a funcionar como romances de formação da nação sempre incipiente[90], e a voz dos mortos, a mostrar que nossas saídas dependem de conjunção externa, sendo, portanto, natimorta a unidade nacional. *Memórias póstumas de Brás Cubas* ocupam um lugar decisivo neste raciocínio[91].

Foi preciso, minimamente, recompor esse quadro para conseguir abordar o quanto a produção inicial de Oswald de Andrade recupera essas tensões – Romantismo, Modernismo, nação, tecnologia, revolução etc. – e equilibra fortes aspectos do ideário romântico em chave moderna, sendo ponto privilegiado para se propor a continuidade entre eles em âmbito geral e a particular miscibilidade estética de nossa literatura.

Da capo, vale notar o óbvio: a escolha de nomear o "Manifesto da poesia pau-brasil" (1924) e seu livro inaugural de poemas, *Pau-brasil* (1925), com o nome do principal produto brasileiro do primeiro século de exploração colonial resulta numa imagem ambivalência de abundância e carência, da riqueza e de submissão, que talvez reja os textos e esteja na base do teor de "ufanismo crítico", observado por Roberto Schwarz em relação aos poemas (Idem, 1987, p.21). Em síntese, a sobreposição de diferentes níveis do desenvolvimento do capital elevada à chave alegórica ganha como

[90] Devo a Luís Augusto Fischer (2003) a observação de uma "Linhagem de memórias".

[91] Até onde alcanço, a melhor síntese de nossa questão identitária foi dada por Paulo Emílio Salles Gomes (2001): "Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro." (p.90)

símbolo a madeira então rara, mas naturalmente abundante quando do descobrimento. Também sugere que nossa nomeação é afim a esse imperativo exploratório[92] e temos autonomia relativa na construção de nossa própria identidade. É possível deduzir desse movimento, que depois se desdobrará no "Manifesto antropófago" (1928), um esforço de outra fundação de Brasil, em novos termos, a partir do autóctone, que come ou desdenha o caraíba segundo suas vontades e os valores do outro. Não deixa de ser uma empreitada dramática e utópica, mas essas são reflexões para outro momento.

No "Manifesto da poesia Pau-Brasil", os traços mais reconhecidamente românticos aparecem na valoração da cultura popular – "O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo." –, e da língua brasileira – "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos". –, além da ideia de transformarmo-nos, em tom ufanista e decretório, de uma nação importadora para uma nação exportadora – "E a Poesia Pau-Brasil, de exportação."[93]. Em *Pau-brasil*, quase todas as séries de poemas propõem uma revisão dos signos nacionais: "Poemas da colonização", "São Martinho", "Carnaval", "Roteiro das Minas" e "Lóide Brasileiro"[94], mas nenhuma se compara em força de conjunto a "História do Brasil", única série a ter séries menores, intituladas com o nome de figuras importantes do Brasil colônia, todos eles estrangeiros, seja os nascidos em Portugal, seja os nascidos na colônia.

Vejamos a primeira dessas séries, em análise mais detalhada.

"Pero Vaz Caminha"

A DESCOBERTA
Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava de Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra

OS SELVAGENS
Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo dela
E não queriam pôr a mão
E depois a tomaram como espantados

[92] Ponto ressaltado por José Antônio Pasta Jr. (USP) em palestra na UFRGS em 2014.
[93] Todos os trechos citados do "Manifesto da poesia pau-brasil" retirados de ANDRADE (1978).
[94] As exceções são "rp1", de acento autobiográfico, e "Postes da light", que enfoca a cidade de São Paulo – curiosamente esta última, excepcional na unidade do livro ganhará a atenção de Schwarz em "A carroça, o bonde e o poeta modernista".

PRIMEIRO CHÁ
Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real

AS MENINAS DA GARE
Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha (ANDRADE, 1990, p.69-70).

O mecanismo poético desta série é complexo e trabalha em várias frentes. Primeira, dando novo significado ao texto original e ao que se considera poesia ao recortar fragmentos do discurso fundador de Caminha e trazê-los ao livro – à feição de um *ready made*, como observou Haroldo de Campos (in Ibidem, p.24 e ss.). Segunda, realizando pequenas alterações no texto original, acentuando sentidos ou estabelecendo relações (como o subtítulo "Primeiro chá", por exemplo), dando ar de "fato poético" à sua produção, ao que voltarei adiante. Terceira, desvelando na carta original aquilo que estava velado, como o rebaixamento patético dos nativos (neste quadro, somos os portugueses ou somos os índios? Somos os ocupantes ou os ocupados? Para retomar a conversa com Paulo Emílio. A piada, no fundo, é de quem e com quem?) e o teor lúbrico de algumas passagens, além do pressuposto interesse mercantil da descoberta. O efeito geral é de desalojamento, na suspensão irônica do discurso nacional.

Aí está também a economia poética sucinta, arejada, identificada por Schwarz, que propõe que ela dissiparia certa bruma antidemocrática ao coar do poema o peso de uma ideologia artificial e oficialesca vigente até então. Discordo do crítico no que tange a localizar como posterior a transformação desse movimento libertário em ideologia. Em vez disso, prefiro a leitura de que esta objetivação do poema desde seu início apaga o que é inexoravelmente subjetivo, configurando-se em ideologia perigosa, do tipo que se apresenta como "o é", o inquestionável posto que inquestionado. Para além disso, os impulsos de tornar objetivo o objeto estético, se ameniza a opinião, alinha-se à corrente geral de abundância de "coisas" no mundo, aproxima-se de todo e qualquer objeto em sua subordinação ao uso do outro, a um "modo de usar" definido pelo outro, água em que nadaria depois o Concretismo.

Essa modernização do objeto poético ganha forma no "Manifesto", além de passagens já citadas, em itens como "A volta à especialização", "Engenheiros em vez de

jurisconsultos", "A síntese", "O equilíbrio", "O acabamento da carrosserie", "pelo equilíbrio geômetra, pelo acabamento técnico" e, sobretudo, em "Acertar o relógio império da literatura nacional", que escancara o forçoso e adiantado da vanguarda oswaldiana – que estaria em seu tempo quarenta anos mais tarde, vale dizer, não necessariamente como um elogio –, de encontro a posições como a do Machado de Assis cronista, que dizia: "eu sou um pobre relojoeiro, que, cansado de ver que os relógios deste mundo não marcam a mesma hora, descri do ofício" (1888).

Apesar da brevidade do texto, espero ter alcançado alguns objetivos em relação à poética pau-brasil e seu manifesto. A saber: estão ali presentes indícios do que chamaríamos de Romantismo, o que aponta para a permanência da estética no quadro brasileiro, para as nossas dificuldades de formação nacional e para a possibilidade de pensarmos numa estética romântico-moderna; também estão presentes a tríade proposta por Perry Anderson, no ataque ao gabinetismo, ao lado doutor – não trabalhado diretamente neste artigo, mas explícito no "Manifesto" e pressuposto na heterodoxia oswaldiana, "radicalidade", diria Haroldo de Campos (op. cit.) –, na euforia diante das conquistas tecnológicas, que encharca a própria forma, em seu equilíbrio objetivo e falsamente libertador, e no horizonte revolucionário, primeiro na inserção da selva e da cultura popular, em seguida na tomada de visão do indígena para a concepção de Brasil.

Para voltar ao título do artigo e às reflexões que precederam a análise da produção inicial de Oswald, o então abastado poeta paulista se aproxima da faceta positiva do entroncado processo de formação nacional romântico-moderno, encontrando saídas para nossa condição rarefeita de ser outro, a berceuse – nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, na adesão ao socialismo e na retomada da Antropofagia nos anos finais de vida, ilustrativamente –, ao passo que Mário de Andrade, a contrapelo do que gostariam seus críticos e talvez até ele mesmo, encarna a impossibilidade de caminhos, o réquiem, em *Os contos de Belazarte*, *Macunaíma*, "O movimento modernista" e *Lira paulistana*, por exemplo.

Os dois não principiam esses arcos, mas tomam parte neles, se tomarmos por escala um razoável ciclo romântico-moderno brasileiro, entre meados do XIX e do XX. Expurgadas quaisquer regras de decoro e patriarcalismo, instaurada uma atitude blasée em relação às novidades tecnológicas e substituída a ponta de lança revolucionária em possibilidades de reforma ou niilismo, já podemos olhar de alguma distância esse período de nossa literatura.

P.S.: este artigo foi escrito em 2015, em Porto Alegre e em Fortaleza, Brasil, num momento em que afloram antigos veios senhoriais, em que jovens se excitam com paus-de-selfie e outras bugigangas e que parte da esquerda lê Marx como súmula de botica. Meu tempo – assim definido como o espaço que me circunda enquanto me desloco no tempo – é, portanto, romântico e moderno, ao que parece.

**REFERÊNCIAS**

ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução" [trad. de Maria Lucia Montes] in *Novos estudos*, Cebrap, nº14, São Paulo, 1986.

ANDRADE, Oswald. Pau-brasil [2ªed.]. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias* [2ªed.]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura brasileira*: modos de usar. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* [2ªed.]. São Paulo: Paz & Terra, 2001.

LOBATO, Monteiro. "A propósito da Exposição Malfatti" in *O Estado de São Paulo*. 20 de dezembro de 1917.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Bons dias!" in *Gazeta de Notícias*, 1888. [domínio público]

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis [4ª ed.]. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

_____. *Que horas são?*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

# E QUANDO O FOCO ESTÁ EM OUTRO LUGAR? UMA BREVE ANÁLISE DO FOCO NARRATIVO EM *A VIDA ESTÁ EM OUTRO LUGAR*, DE MILAN KUNDERA

Sandra Mara Alves da Silva
Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**RESUMO:** *A vida está em outro lugar*, de Milan Kundera, permite refletir sobre o narrador e o processo de composição do romance. O narrador, inicialmente em terceira pessoa, assume novo ponto de observação, abandonando seu foco central, a personagem Jaromil e refletindo sobre a contribuição de suas escolhas na criação do romance e como a vida das personagens abandonadas ao longo da narrativa poderia resultar em novas obras literárias distintas daquela que o leitor tem em mãos. Dessa forma, esse romance se revela como exercício reflexivo sobre a arte em prosa, repensando os seus processos de composição. Este estudo pretende discutir tal processo, centrando suas atenções no narrador, que alterna seu foco narrativo e compõe um segundo romance relacionado ao primeiro.
**PALAVRAS-CHAVE:** Milan Kundera. Romance. Narrador. Foco narrativo.

## PALAVRAS INICIAIS

Quando se pensa em Milan Kundera, o primeiro pensamento que vem à mente volta-se para o famoso romance *A insustentável leveza do ser* (1983), tanto a crítica quanto o público em geral reconhecem a grandiosidade do escritor tcheco a partir dessa magnífica obra. Nosso olhar, porém, neste estudo, volta-se para um outro romance, para nós, de igual importância, *A vida está em outro lugar* (1973). A obra gira em torno de uma série de questões (política, social, histórica, poética, artística), mas ganha destaque especial pela reflexão constante sobre a poesia e, em especial, sobre a arte do romance.

Adilson Vagner de Oliveira (2014) reconhece em *A insustentável leveza do ser* uma teoria do romance moderno, para ele, todo o processo de construção da obra (tanto em seus elementos narrativos quanto em suas reflexões filosóficas) é um pensar permanente acerca de "uma teorização sobre a composição do romance moderno", que pode ser observada em Mikhail Bakhtin e Georg Lukács, para os quais o novo momento histórico do homem, a modernidade, exige uma nova forma literária capaz de abarcar

toda a complexidade do indivíduo que se encontra sozinho em uma busca eterna (2014, p. 102).

*A vida está em outro lugar* apresenta uma antecedência de dez anos em relação a *Insustentável leveza do ser*, e apresenta, ainda, uma diferença de treze anos em relação ao ensaio *A arte do romance*, de 1986, e, no entanto, a possibilidade de uma teoria do gênero romance já se revela naquela obra que narra todo o processo de formação de um jovem poeta tcheco, Jaromil, desde o seu nascimento.

Todo o processo formativo de formação do poeta é um interessante objeto de pesquisa, e pode levar a variadas reflexões sobre o fazer poético, sobre a arte literária ao longo dos períodos históricos, sobre sua função na sociedade; para nós, no entanto, a figura do narrador é o ponto a ser observado mais verticalmente. O centro da narrativa está em Jaromil e sua mãe; eles são as únicas personagens presentes do início ao fim do enredo, a partir delas o narrador constrói os vários acontecimentos, estabelece as ações e as tensões das cenas, enfim, é neles que o narrador do romance centra suas atenções. Porém, na "Sexta Parte" do livro, também chamada "O Quadragenário", o narrador assume um novo foco, abandonando por dezessete capítulos suas figuras centrais, para refletir sobre a sua função no romance e para nos falar de outra personagem cujo destino pode ter despertado o interesse do leitor, chegando, então, a conjeturar sobre a recepção de sua obra. É nesse ponto, fundamentalmente, que reside o que consideramos ser uma espécie de teoria do romance moderno, ou melhor, uma teorização acerca da figura do narrador e do foco narrativo no romance moderno/contemporâneo.

## O FOCO ESTÁ EM OUTRO LUGAR: O NARRADOR DONO DA SITUAÇÃO NARRATIVA

Chama-nos atenção o fato de *A vida está em outro lugar* apresentar uma série de personagens, mas dentre elas apenas a protagonista, o jovem poeta lírico revolucionário Jaromil, ser nomeada, enquanto todas as outras figuras da narrativa são caracterizadas unicamente por suas funções sociais: o filho do porteiro, a ruiva, a moça de óculos, mamãe/mãe. Claro está que, para o narrador do romance, o centro de sua narração está em Jaromil, enquanto que as outras personagens ajudam na construção da experiência individual do poeta, o que nos faz lembrar que para Kundera: "o romance não examina a realidade, mas sim a existência" (2009, p. 46). E, no romance em questão, a existência examinada é a de Jaromil, suas relações, seus estímulos e

respostas, suas escolhas, etc. Em torno dele o narrador constrói uma rede de relações cujos velhos fios vão-se desfazendo à medida que novos vão-se tecendo, de acordo com os voos alçados pelo jovem.

De todas as relações interpessoais estabelecidas por Jaromil ao longo de sua experiência vital, apenas uma se mantém forte até o fim: aquela estabelecida com sua mãe, talvez por serem carne da mesma carne e compartilharem uma só experiência, o abandono do corpo: "Jamais ela se abandonara de tal forma a outro corpo, e jamais outro corpo se abandonara de tal forma a ela." (KUNDERA, 2012, p. 17). A relação íntima e única entre mãe e filho sempre vem à tona, o narrador, em terceira pessoa, ressalta constantemente essa singularidade, inclusive na estruturação da obra, arquitetada a partir da presença dessas duas figuras:

> E como sabia que todos olhavam para ele, cruelmente tomou consciência de seu rosto, e sentiu, quase com pavor, que o que tinha em seu rosto era o sorriso de sua mãe! [...] Sentia que a mãe estava colada em seu rosto, que o envolvia como a crisálida envolve a larva à qual não quer reconhecer o direito à sua própria aparência (KUNDERA, 2012, p. 160-161).

Para James Wood, a narrativa está presa à narração em primeira ou em terceira pessoa, ele ressalta que a ideia comum é a do possível contraste entre o narrador confiável e aquele em quem não se confia. A confiança se estabelece, portanto, na onisciência de um narrador em terceira pessoa, que tudo sabe; enquanto que a falta de conhecimento pleno do narrador em primeira pessoa, "[...] que sabe menos de si do que o leitor acaba sabendo." (WOOD, 2012, p. 17) determina a desconfiança. E, de fato, a observância da narração de *A vida está em outro lugar* revela a ocorrência constante de um narrador em terceira pessoa que nos passa segurança sobre o assunto narrado, que procura revelar o íntimo das pessoas notáveis da narrativa, mas que, muitas vezes, dá lugar a um outro narrador, dessa vez em primeira, que tem tanto domínio sobre a existência examinada quanto aquele que observava os fatos de longe: "Mas não podia resolver se levantar no meio das carícias para dirigir-se até o interruptor, o que lhe parecia fora de propósito (não nos esqueçamos de que era bem-educado), pois era ele o convidado [...]" (KUNDERA, 2012, p. 145). O uso dos parênteses nessa colocação nos apresenta uma espécie de consciência exterior à sequência narrada até então com voz em terceira pessoa, ela não se mostra de forma constante, mas se faz notar como algo externo à narrativa que se vem construindo, seria o que comumente chamamos de

digressão. Mas, diferentemente do que nos coloca Wood, a alternância da terceira para a primeira pessoa reforça a confiança no narrador, que nos indica realmente conhecer a fundo as situações narradas e as personagens delas participantes, uma vez que avigora aspectos de sua personalidade a cada novo acontecimento.

No entanto, como já indicado anteriormente, na "Sexta Parte" do romance, o posicionamento desse narrador é radicalmente alterado, a narrativa assume de vez o foco em primeira pessoa para refletir sobre o ponto de observação do narrador, criando, assim, uma metanarrativa, na qual a voz que narra se posiciona e defende seu "direito" de escolha em relação ao ponto de observação dos fatos a serem contados.

> Do mesmo modo que a vida de vocês é determinada pela profissão ou casamento que escolheram, este romance é delimitado pela perspectiva que nos é oferecida do nosso posto de observação, de onde só se pode ver Jaromil e sua mãe, enquanto os outros personagens só podem ser vistos se aparecem na presença dos dois protagonistas. Escolhemos o nosso observatório como vocês escolheram o destino de vocês, e a nossa escolha é da mesma forma irremediável.
> [...] Suponha que coloquemos o nosso posto de observação, por exemplo, na vida do pintor, na vida do filho do porteiro, ou na vida da pequena ruiva. Na verdade, o que sabemos deles? Nada além do que sabe esse tolo Jaromil que, na verdade, nunca soube nada sobre ninguém! (KUNDERA, 2012, p. 289-290).

É nesse ponto que, para nós, reside aquilo que consideramos uma teorização do processo de composição narrativa de um romance. O narrador, que até então se apresentava em terceira pessoa, restringindo-se a narrar fatos da existência do protagonista, de sua mãe e das personagens envolvidas em suas existências, agora assume o foco em primeira, com objetivo expresso de defender suas escolhas dentro de um processo de criação, o seu "ponto de observação" das personagens. Aqui não mais se pode pensar na perspectiva de Wood acerca da inconfiabilidade do narrador em primeira pessoa, em verdade, aquilo que ele apresenta ao leitor é tudo o que sabe, limitando-se apenas ao desconhecimento das próprias personagens.

É possível perceber que a voz narrativa tem total domínio sobre a matéria tratada e ainda a configura de acordo com a sua vontade e seu ponto de vista. Jean Pouillon, ao analisar o foco narrativo de um romance, nos fala acerca de duas perspectivas que ele chama de "visão com" e de "visão por detrás". A primeira perspectiva é baseada em uma personagem enquanto centro da narrativa e a partir do qual se vê todas as outras personagens, somente a partir dela se pode ter acesso aos

acontecimentos narrados; já na segunda perspectiva, o romancista encontra-se mais distanciado de suas personagens, não se confundindo com elas e procurando apreender de forma imediata os aspectos mais íntimos que as fazem agir. Dadas as palavras do narrador de *A vida está em outro lugar*, percebe-se uma tendência a relacionar as duas visões às quais Pouillon se refere. Temos um narrador que mantém uma certa distância de Jaromil e de sua mãe, pretendendo compreender o "fundamento da problemática existencial" de cada um, ao mesmo tempo em que essas personagens se constituem como o centro de irradiação da narrativa, cuja relação com personagens periféricas apenas possibilitam o aprofundamento da "problemática existencial" das centrais.

Quando se observa mais a fundo a função de Jaromil e sua mãe na narrativa, percebe-se que aquilo que Jean Pouillon analisa sobre a perspectiva visão "com" se aproxima muito mais do que se encontra no romance de Milan Kundera:

> [...] parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque seja visto no centro, mas sim porque é sempre a partir dele que vemos os outros. É "como" ele que vemos os outros protagonistas, é "com ele" que vivemos os acontecimentos narrados (POUILLON, 1975, p. 54).

A visão "com" implica uma aproximação entre narrador e personagem, criando uma visão interna deste e fazendo das outras personagens, ainda, um meio de conhecimento daquela que é central, não se pode pensar, aqui, em uma total imparcialidade. Tal perspectiva confere ao narrador uma liberdade de composição, cabendo-lhe a decisão quanto à apresentação das outras personagens e ao nível de aprofundamento psicológico. No entanto, essas outras pessoas notáveis do romance devem sempre se apresentar como "aparições" à personagem central, caso contrário esta perde o seu caráter de núcleo narrativo e passa a competir com outros "centros de irradiação".

Dadas as palavras do narrador de *A vida está em outro lugar*, anteriormente citadas, percebe-se quão íntima é a sua visão acerca de seu texto literário da visão de Pouillon sobre o foco narrativo de um romance. O pensamento deste, de fato, é realçado quando o narrador põe-se a pensar, teorizar e arquitetar o romance, reconhecendo que a obra literária situa-se a partir de um ponto de observação de suas personagens, o "observatório" – que foi escolhido por aquele que domina a escrita –, e não há nada que possa alterar essa escolha, da mesma forma como nada pode mudar o destino escolhido pelo homem.

O próprio narrador reconhece a existência de vários observatórios possíveis: a vida do pintor, a do filho do porteiro, a da cineasta; mas, não, ele não os escolheu, a narração se constituiu a partir de Jaromil e sua mãe. E todos os outros elementos narrativos são pensados a partir desse domínio pleno do narrador. O tempo da narrativa, por exemplo, é opção dele, que detém o poder narrativo: "Mas não, não vamos transportar o nosso observatório para o presente, porque pouco nos importa pintar esse tempo e ainda oferecer-lhe novos espelhos." (KUNDERA, 2012, p. 291). A partir do momento em que a escolha é feita, não há possibilidade de se voltar atrás.

O posicionamento desse narrador concilia-se com a visão do próprio Milan Kundera sobre o romance que, para ele é, antes de tudo, uma investigação da existência única, que só tem vida no romance e não se liga imediatamente ao mundo real. O romance teria por objetivo a descoberta daquilo que somente ele poderia descobrir, de algo que nenhum outro aspecto da humanidade teria capacidade de investigar, daí ele estar centrado não no mundo, não apenas nas relações, mas na existência do ser e em sua problemática existencial (KUNDERA, 2009, p. 45-46).

Daí Jaromil, enquanto centro de sua narrativa, ser compreendido a partir de suas problemáticas e das suas relações com outras personagens, as quais ajudam a aprimorar ainda mais a apreensão da existência do jovem. O posto de observação do romance em questão é Jaromil, as outras personagens que participam da narrativa lá estão para construir a investigação da existência de Jaromil, portanto o aparecimento e desaparecimento delas na narrativa não podem gerar estranhamento, pois aquilo que efetivamente se põe em relevo é a essência problemática existencial do jovem poeta.

> O personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental. O romance liga-se assim de novo a seus começos. Dom Quixote é quase impensável como ser vivo. No entanto, em nossa memória, que personagem é mais vivo do que ele? Compreenda-me bem, não quero esnobar o leitor e o seu desejo tão ingênuo quanto legítimo de se deixar levar pelo mundo imaginário do romance e confundi-lo de vez em quanto com a realidade. Mas não acredito que a técnica do realismo psicológico seja indispensável para isso (KUNDERA, 2009, p. 38-39).

A técnica do realismo psicológico, segundo Kundera, consiste em: conceder o máximo de informações das personagens; tornar conhecido o seu passado; e conferir independência à personagem, fazendo com que o autor e suas considerações desapareçam. Não é o que se nota em *A vida está em outro lugar*, não é o que o narrador

deixa transparecer ao afirmar que a escolha do foco narrativo e da personagem central do romance é de sua responsabilidade. O narrador, pode-se dizer, aqui assume a posição de porta voz do autor e concede a si os direitos e deveres sobre a matéria narrada, podendo, inclusive, mudar o centro de irradiação da narrativa se quiser

> [...] nunca devemos perder de vista este rapaz a quem demos o nome de Jaromil. Sim, vamos deixar um pouco de lado nosso romance e transportemos nosso observatório para além da vida dele, situando-o no pensamento de um personagem totalmente diferente, moldado para outra massa. Mas não nos afastaremos tampouco de dois ou três anos depois da morte de Jaromil para permanecer no tempo em que nosso poeta ainda não foi esquecido por todos. Construamos um capítulo que seja, em relação ao resto da narrativa, o que é o pavilhão do parque em relação ao solar (KUNDERA, 2012, p. 291-292).

Observe-se, inicialmente, que o narrador diz "deixar de lado o nosso romance", o romance em questão é aquele cujo foco narrativo está em Jaromil – cuja escolha do nome recaiu, forçosamente, sobre o narrador –, ao fazer tal afirmação, nossa voz narrativa, em primeira pessoa, nos diz exatamente: há um romance sobre Jaromil, mas a partir do momento em que se muda de foco, o romance já não é o mesmo, temos, portanto, um novo romance, derivado do primeiro, e ambos interagem, em uma bela e harmoniosa relação intertextual, porém, lembre-se, não é exatamente o mesmo romance, pois as escolhas não são as mesmas.

Esse ponto é essencial na reflexão de Pouillon sobre o ponto de perspectiva "com". Ao verificar as personagens de *A convidada*, de S. de Beuvoir, ele verifica que a possibilidade de mudança do ponto de vista de uma personagem para outra é algo impensável, de acordo com ele, teríamos "[...] um romance inteiramente diferente, tão diferente que essa suposição chega a ser absurda e ridícula" (POUILLON, 1974, p. 57). É exatamente o que o narrador de *A vida está em outro lugar* tenta nos mostrar. Nós enquanto leitores podemos nos questionar sobre o destino das personagens e como seria o romance se o centro da narrativa recaísse sobre outra personagem.

Em resposta, temos um novo romance, que nos traz de volta uma personagem do romance de Jaromil: a namorada do jovem poeta. Durante os próximos capítulos a narrativa será constituída no intuito de apresentar o futuro da jovem ruiva que fora traída por seu namorado em nome da revolução. E aqui há um ponto interessante realçado por James Seaton:

> Throughout the novel the notion that a real revolution rightly demands absolute, unquestioning commitment is presented as the political and social equivalent of the notion in personal life that love, if it is real, requires an absolute commitment against which other concerns become meaningless (SEATON, 2007, p. 88).[95]

Isso nos faz pensar no conceito de "traição" que poderia caracterizar a atitude de Jaromil em relação à sua namorada. O amor, assim como a pátria, exige um compromisso extremo por parte daqueles que se dedicam a essa "instância", a não dedicação acarreta certas consequências, no caso, o fim de um namoro e a prisão por traição à pátria. Para Jaromil isso estava muito claro, para sua namorada, não, e isso fala muito sobre a "essência existencial" do rapaz, para quem amor e estados estão lado a lado. A partir dessa estrita associação entre política-amor-pátria todo o destino da jovem é traçado.

Diferentemente do que acontece a outras personagens, a garota ruiva é a única de quem se sabe o destino final, o narrador deixa a narrativa de Jaromil de lado e passa a se dedicar a um novo romance, no qual se descobre as consequências das ações do jovem poeta ao delatar sua amada. Um cenário, então, é descrito por um narrador em primeira pessoa, que leva seu leitor a caminhar por um pavilhão, onde se visualiza um novo personagem, de quem, até então, não se sabia absolutamente nada, a partir desse momento a narrativa retoma o foco inicial: a terceira pessoa, mas não mais centrada em Jaromil:

> Uma jovem vestindo um sobretudo de inverno estava esperando na porta.
> Reconheceu-a imediatamente e ficou tão surpreso que não encontrou nada para dizer.
> "Eles me soltaram", ela disse (KUNDERA, 2012, p. 293).

E então o novo romance nos releva que a jovem ruiva saiu da prisão, onde ficou por três anos, onde foi interrogada e torturada. É a partir dessa narrativa que se sabe os efeitos das decisões tomadas por seu namorado no "romance anterior". Foi necessário ao narrador de *A vida está em outro lugar* criar um outro romance dentro de seu, para apresentar ao leitor os resultados de uma ação de seu protagonista em relação a uma das personagens que, assim como as demais, foram deixadas de lado em

[95] "Ao longo do romance a noção de que uma verdadeira revolução exija, com razão, absoluto, inquestionável compromisso é apresentado como o equivalente político e social da noção, na vida pessoal, de que amor, se é real, requer um compromisso absoluto contra o qual outras preocupações se tornam sem sentido". *Tradução nossa.* (SEATON, 2007, p. 88)

detrimento de uma narração que se estabelece a partir da rede de relações do poeta, ou da investigação de sua existência.

## PALAVRAS FINAIS

Em *A vida está em outro lugar*, de Milan Kundera, temos a figura de um autor bastante viva que se revela em um narrador totalmente consciente de sua autonomia e de seu poder sobre o texto, consciente de que este é resultado de sua criação, de seu esforço intelectual e que, portanto, cabe a ele decidir o foco a ser dado, o personagem a ser destacado e o momento em que a narração deve acontecer. O narrador desse romance apresenta em sua escrita uma teorização sobre a sua função, sobre a importância de suas escolhas e sobre como isso possibilita a composição de um romance, que será totalmente diferente dos romances já escritos e dos romances que ainda estão por vir.

Foi-nos possível perceber como o narrador da obra literária em questão é totalmente dono da situação narrativa, ele está totalmente "vivo" – e aqui relembramos as reflexões de Barthes sobre a morte do autor – e se apresenta como senhor daquilo que escreve, estando a obra literária à mercê de sua vontade, ressaltando a perspectiva do próprio autor da obra, para quem o romance, bem como as suas partes constitutivas e em especial as personagens, estão à sua mercê e não cabe ao leitor, acostumado ao realismo psicológico, querer mudar esse fato.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KUNDERA, Milan. *A vida está em outro lugar*. Tradução de Denise Rangé Barreto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

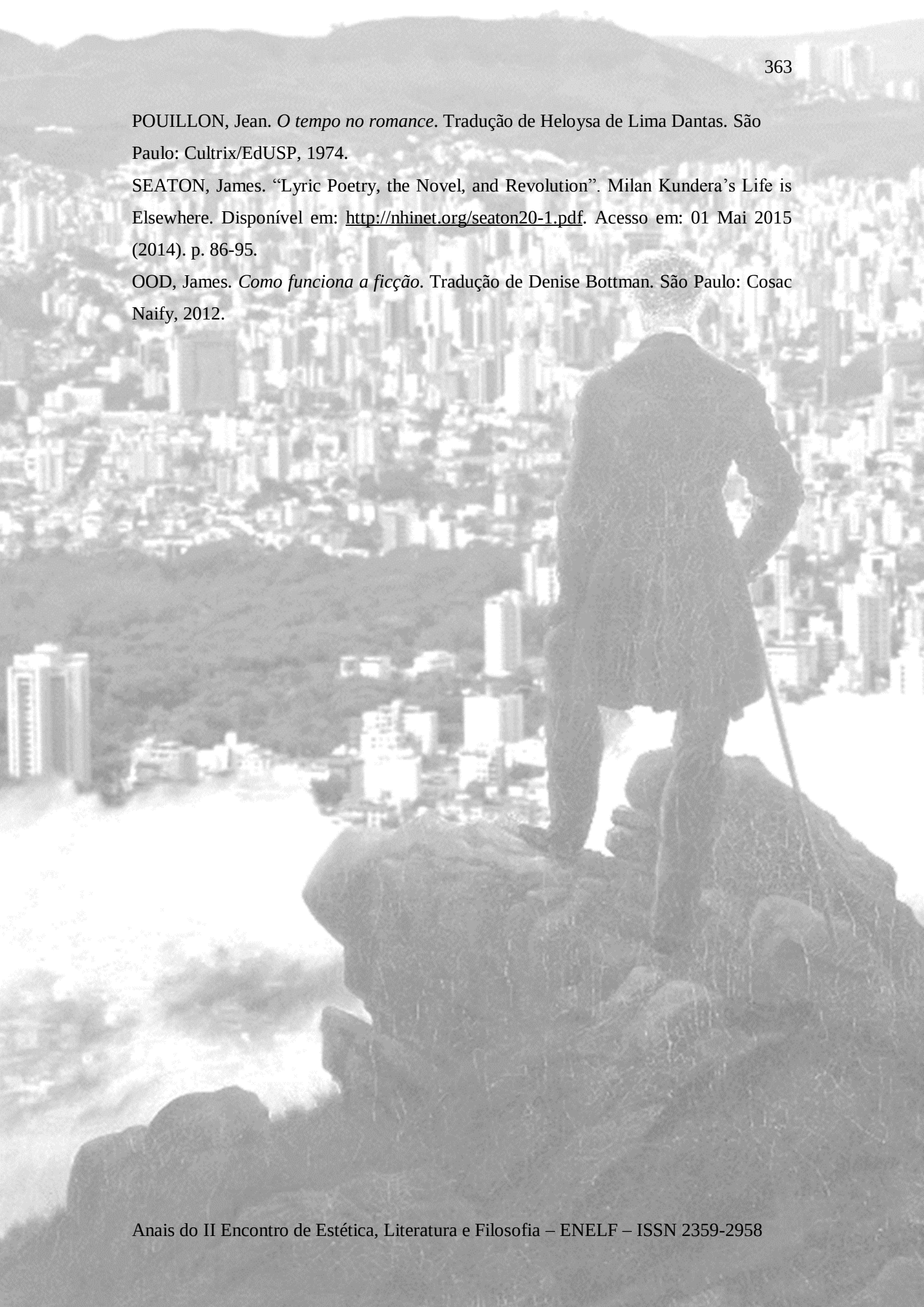
_____. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

OLIVEIRA, Adilson Vagner de. "Teoria do romance moderno em *A insustentável leveza do ser* de milan kundera". Disponível em: <http://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/196/187>. Acesso em: 01 Mai 2015 (2014). p. 101-116.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.

SEATON, James. “Lyric Poetry, the Novel, and Revolution”. Milan Kundera’s Life is Elsewhere. Disponível em: http://nhinet.org/seaton20-1.pdf. Acesso em: 01 Mai 2015 (2014). p. 86-95.

OOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



# A SOLIDÃO EM SEUS MÚLTIPLOS ESPAÇOS: O MAR COMO FUGA DA SOLIDÃO

Débora Lorena Lins[96]
Charles Albuquerque Ponte [97]
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

**RESUMO:** O presente trabalho faz uma análise da solidão nos espaços do romance *O velho e o mar*, de Ernest Hemingway. Através dos estudiosos Bachelard (2003), Coimbra (2008) e Rêgo (2013) aprofundamos nossa reflexão sobre a solidão e suas implicações na vida do homem, já que ela se faz presente em diversos momentos na vida de todo ser humano. No romance fizemos um estudo da personagem Santiago, refletindo sobre o homem em sua complexidade quanto ser social. Nesse estudo, pudemos asseverar que o homem não foi feito para ser só, pois necessita do seu semelhante em vários momentos da vida, inclusive, para manter viva sua língua. Portanto, nossa personagem de análise retrata o homem sendo solitário dentro da amplitude da sociedade.
**PALAVRAS-CHAVE**: Solidão. Espaço. Ernest Hemingway. *O velho e o mar*.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Solidão não se trata apenas do estado de uma pessoa ficar só. Muito mais profunda, trata-se de um estado de isolamento que pode dar-se por causas voluntárias ou involuntárias. Em ambos os casos, o sujeito que vive em estado de solidão corre o risco de sofrer danos psicológicos, pois trata-se de um estado que afeta a saúde tanto psicológica quanto emocional, podendo agravar-se para a depressão e outras doenças. Com o decorrer da vida, o homem tende a tornar-se mais recluso, as experiências dolorosas vividas fazem com que o desejo de isolamento seja maior, ocasionando numa velhice solitária e repleta de devaneios.

O devaneio aparece sempre com a solidão, pois tem, em muitos casos, o papel de manter viva a história, a juventude e a presença dos que se foram, na mente do que devaneia, algo muito presente na velhice quando o sujeito busca reviver em sua

[96] Discente do 7º período do curso de Língua Inglesa do Departamento de Letras Estrangeiras do Campus Avançado Professora Maria Elisa de Albuquerque Maia (CAMEAN) UERN, Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte. Email: Deeh.lorena@hotmail.com.
[97] Docente do Curso de Língua Inglesa do Departamento de Letras Estrangeiras do Campus Avançado Professora Maria Elisa de Albuquerque Maia (CAMEAN) UERN, Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte. Email: Ca.ponte@yahoo.com.br

memória seus grandes momentos vividos. O espaço da casa é o abrigo da fonte das lembranças, lugar também que tem grande ligação com o seu residente, uma vez que é o espelho de suas características psicológicas e por vezes físicas, como podemos observar no protagonista de nossa análise, Santiago. A miséria e marcas de sua casa espelham a pobreza de motivos de felicidade em sua vida e as marcas sofridas pelo seu duro trabalho no sol.

Este, é um trabalho qualitativo que visa analisar a solidão vivida pelo velho Santiago em seus múltiplos espaços: em sua casa, na comunidade e no mar. Como processo metodológico para efetuar esta análise, realizamos a leitura da obra *O velho e o mar*, de Ernest Hemingway e nos aprofundamos em estudos relacionados sobre a solidão e espaços, tendo como principal contribuição nesse estudo direcionado aos espaços, Gaston Bachelard (1993), com sua obra *A poética do espaço*.

## O ESTADO DA SOLIDÃO

A solidão é entendida por muitos estudiosos como o sentimento causador de um grande vazio melancólico, não se manifestando apenas quando estamos desacompanhados, pois esse sentimento de vazio se faz presente também em diversas situações quando as pessoas se encontram na companhia de outras e ainda assim sentem-se sozinhas. Segundo Rêgo (2013, p. 26), "Podemos descrever esse sentimento como a falta de compreensão sobre um determinado fato, ou a buscar por si mesmo. Ele acontece tanto em meio a grandes populações como em menores". Dessa forma, a solidão faz com que o sujeito vivencie um tipo de questionamento interior sobre si e sobre o mundo a sua volta, todo o ser humano encontra-se apto a sentir a solidão.

Lopes (2009) afirma que o estado de sentir-se só tende a ser mais frequente na velhice, pois com o avançar dos anos o sujeito tende a ir diminuindo a sua participação em sociedade, não sente mais desejo de sair de casa e viver, porque acredita que sua colaboração para com a comunidade já foi feita. A solidão possui diferentes níveis de profundidade, e apresenta problemática para o bem estar. Para Coimbra (2008, p. 6).

> A velhice constitui um período de grandes mudanças a nível biológico, psicológico e social, bem como no plano das relações com o exterior. Estas mudanças exigem ao idoso um esforço de adaptação

> às novas condições de vida, tratando-se de um momento de risco para o equilíbrio e bem-estar psicológico (2008, p. 6).

O processo de envelhecimento humano perpassa várias mudanças no corpo, na mente e no convívio social do sujeito; Nesse caso, a solidão pode se apresentar em meio a esse processo de adaptação a um novo corpo, momento em que nos voltamos para nós mesmos e analisamos nossa vida.

> O amadurecimento pessoal é um caminho doloroso, e principalmente solitário, aprendemos a ser fortes quando deparamo-nos com situações onde somos forçados a reagir com determinação e coragem. Quando percebemos que somos fortes não sentimos necessidade de ter alguém (RÊGO, 2013, p. 37).

De acordo com Silva *at alli* (2012) A solidão é um estado de isolamento voluntario ou involuntário. Quando o ser humano vive preso a um mundo particular onde não aceita a entrada de outros sujeitos, ela é tida como solidão voluntária, pois o indivíduo vive isolado por desejo próprio. Muitas vezes esse desejo de isolamento acontece por causa de uma discrepância social, em razão do que a sociedade impõe.

Encaixar-se numa sociedade é mais difícil do que pode parecer, pois, com tantos preconceitos e desigualdades sociais, étnicas e de classes, algumas pessoas desenvolvem inseguranças e optam pela reclusão, tendendo a tornar-se pessoas mais solitárias. No entanto, vale salientar que a solidão precisa de uma quantidade certa, pois, em excesso pode causar depressão e outros tipos de doença psicológicas.

É inegável que o homem não foi feito para viver na solidão; afirmamos isso com base na lógica de que ao nascer o homem precisa de cuidados, pois não é capaz de por si só buscar alimento, cuidar de si ou dominar suas ações e desejos. Não possui de imediato a capacidade de falar, andar e tomar decisões; sendo assim, dependente dos cuidados de pessoas para toda e qualquer necessidade. Independente de ser um desejo ou não, o homem vem a necessitar de um semelhante, especialmente no início de sua vida e no final, quando já não tem mais a mesma capacidade de quando jovem, quando podia fazer qualquer coisa sem auxílio de outras mãos.

Envelhecer é como voltar a ser criança, porém, de um jeito mais solitário e deprimente. Durante a infância, todos querem estar em volta da nova criança e acham que tudo por ela tocado é bonito; já na velhice, a presença das pessoas vai diminuindo e, geralmente, as pessoas tendem a se cansar e perdem a paciência para cuidar e escutar.

De repente, as coisas que os idosos fazem e falam causam o mau humor e o encanto já não mais aparece nas grandes ações, causando o sentimento de inutilidade para o sujeito. É assim, o que podemos chamar de conflito de gerações. Sobre esse tema, Ribeiro (1999, p. 51 *apud* MARQUES, 2010) destaque que:

> Um importante fenômeno para a reflexão sobre o envelhecimento é o conflito de gerações. Os idosos têm diversos e contraditórios sentimentos em relação aos jovens: inveja, orgulho ressentimento, alegria irritação, superioridade e inferioridade. Desaprovam-nos mais jovens as formas de tratamento pessoal, costumes e valores. Mas isso não os impede de possuir expectativas de compreensão e diálogo para a construção de uma nova sociedade. O contato entre jovens e adultos não deixa dúvidas de que, em nossa sociedade, os jovens estão sendo moldados para apenas tolerar o idoso, não para respeitá-lo e ouvi-lo com interesse, como acontecia no passado. A imagem que se pode construir da velhice, nesses casos, é uma imagem resultante da discriminação e da segregação (1999, p. 51 *apud* MARQUES, 2010).

Na grande maioria das vezes, a solidão vivida não é desejada. Mas isso como uma regra não se aplica a todos, há os sujeitos que preferem a reclusão dentro deles mesmos, mandando para longe a presença do mundo exterior, optando por ficar apenas em sua casa.

Para muitos, a ideia da reclusão no ambiente de morada pode parecer deprimente, mas a casa ultrapassa o significado de lugar de morada e se torna o abrigo e fonte de lembranças de um sonhador, ponto de devaneios e captação de memórias de uma vida de herói deixada para trás. Em seu silêncio residem os devaneios que servem de elixir da vida, trazendo ao ser, a doçura de sua essência gasta em simples atos para com si e com os outros. Para Bachelard:

> Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu Ser. Então, os lugares onde se *viveu* o *devaneio* reconstituem-se por si mesmos um novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós (1993, p. 26).

A escolha voluntária por guardar-se dentro de si, dentro do ambiente doméstico é muito mais profunda do que apenas mera solidão, é a busca do ser por não perder a si mesmo, por não deixar morrer sua história na memória. Apesar da ausência de pessoas, é dentro desses devaneios que o solitário se refugia e reconstitui o que já

partiu. De acordo com Baudelaire em paráfrase a Bachelard (1993), a solidão não é um estado deprimente, mas sim, "um imenso horizonte e uma larga luz difusa; a imensidão sem outro cenário além dela própria".

A solidão vem a servir como ponto de refúgio e como fuga, mas há casos em que a solidão não é desejada e ainda assim é imposta pela sociedade. Como apontamos anteriormente, a sociedade é repleta de diferenças sociais; com isso, há pessoas que não se encaixam em determinados grupos formados na sociedade e por não se encaixarem tornam-se alvo de ridicularização e de exclusão. Ser diferente do que se espera na atual sociedade é correr o risco de ser deixado de lado, uma vez que para fazer parte de um coletivo não pode haver diferenças, são pessoas com as mesmas afinidades, atividades, sucesso e classe social.

Inserir-se em grupos sociais torna-se ainda mais difícil, uma vez que as pessoas têm se fechado quando em conjunto e preferem o conforto do já conhecido. Vale ressaltar que, mesmo em grupos, as pessoas costumam se sentir só, ainda mais no século XXI. "Os meios de comunicação nunca foram tão eficientes e práticos e, ainda assim, há muitas pessoas que sofrem com a solidão, isoladas em um mundo próprio e sombrio." Entrando em consenso com esse pensamento de Morski (2005), trazemos como exemplo a situação das pessoas dessa era tecnóloga, onde amigos saem em conjunto mas ficam na maior parte do tempo acessando seus celulares, gerando uma distância emocional apesar da presença física. O que podemos concluir é que, apesar das pessoas estarem inseridas em grupos sociais, de conviverem diariamente com inúmeras pessoas, elas se encontram distantes por uma barreira abstrata, que caminha com suas ideologias e preconceitos.

## A SOLIDÃO EM SEUS ESPAÇOS: A CASA, A RUA E O MAR

O romance *O velho e o mar* obra mais famosa de Ernest Hemingway, publicada em 1952, conta a história de um velho pescador visto como o azarão da aldeia onde vive por ter passado 84 dias no mar sem pescar nem um peixe. O velho solitário tem como companhia apenas o jovem amigo Manolin, que nutre pelo amigo Santiago carinho e respeito paternal. Sendo um homem de garra, o pescador decide ir ao mar em busca de dar orgulho ao seu amigo e termina passando vários dias no mar em luta travada com um espadarte. No decorrer dos dias, o velho vivencia a experiência de vencer os limites do seu cansaço, causado pela fragilidade da idade e da má alimentação

durante a maresia. A solidão o faz ter vários devaneios sobre sua mocidade e o amigo, Manolin. Após dias de cansaço, quando consegue vencer a força do peixe e está voltando para casa, é derrotado por tubarões que devoram todo o seu troféu. Inconsolado com a perda, volta para a aldeia e surpreende as pessoas que ali residiam com o esqueleto de sua presa. Pronto para o seu repouso, Santiago volta a sua velha cabana para ter o seu descanso e voltar a sua vida simples e solitária.

A solidão é o elemento que mais se destaca na obra estudada, ela se apresenta em vários espaços e momentos com diferentes níveis de intensidade. Porém, antes de aprofundar nossa análise sobre a solidão, é importante fazermos uma rápida descrição sobre o protagonista de nossa análise. Santiago é um velho que traz no corpo as marcas do desgaste que a profissão de pescador e pobreza causaram. Tem um temperamento manso e é altamente humano, capaz de sentir tristeza na dor de um peixe. Com o passar da vida, tornou-se mais recluso, calado, seu estado de espírito mostra melancolia, mas os olhos se mostram alegres e jovens.

Logo no início da obra é possível observar que se trata da história de um velho solitário, uma vez que nas primeiras palavras da narrativa é mostrado que Santiago não possui companhia para pescar e, no momento em que a história decorre em sua cabana não é mencionada a presença de uma esposa, filhos, animais ou qualquer tipo de companhia para ele.

A pobreza se mostra presente na realidade das pessoas que vivem na aldeia de Santiago, principalmente na vida dele. O espaço de sua morada se caracteriza como um lugar de grande pobreza, onde há falta de móveis à de alimento.

> (...) único quarto da cabana, que era construída de *guano*, a residente madeira das palmeiras-reais. Dentro só havia uma cama, uma mesa, uma cadeira e um canto no chão sujo, onde se podia cozinhar a carvão. Nas paredes castanhas do duro *guano* viam-se uma imagem colorida do sagrado coração de Jesus e uma da Virgem de Cobre. Ambas eram relíquias de sua mulher. Em tempos, houvera na parede uma fotografia da esposa, mas ele a tinha tirado porque se sentia muito só ao olhá-la todos os dias. Agora estava escondida numa prateleira, debaixo de sua camisa lavada (HEMINGWAY, 2014, p. 19).

Esta morada humilde é o espelho da alma do seu morador, que também vivencia a carência, sendo esta de afeto, esperança e cuidado. Podemos associar os poucos móveis às poucas coisas que levam alegria pra vida de Santiago, como o beisebol e o amigo Manolin. As paredes castanhas do duro *guano* são o espelho do

corpo do velho, que sofreu alterações e ficou com manchas e cicatrizes diante das queimaduras solares.

Tendo uma vida sem muitas motivações e sendo motivo de piada na comunidade de pescadores, o velho Santiago vivencia a solidão na sua doçura e amargura. Optamos por analisar a solidão vivenciada pelo protagonista da obra em três espaços, sendo: a solidão na casa, na comunidade e no mar. Locais pelos quais o velho pescador a vivencia.

Sobre a solidão na casa podemos dizer que se trata de uma solidão procedente das circunstâncias da vida. O pobre homem não tem a presença de uma mulher, filhos, netos ou qualquer presença que venha a lhe fazer companhia no ambiente doméstico. Pela narrativa não é possível saber se o mesmo teve filhos, mas houve a presença de uma mulher, que já não mais está presente. O motivo de sua ausência não é apresentado, mas o que se pode concluir é que sua ausência causa melancolia no marido, que opta por tirar sua foto da parede por sentir-se demasiado só ao contemplá-la. Com a margem para interpretação, somos levados a acreditar que a querida esposa é falecida, seja por doença ou qualquer tipo de acidente; o resultado é que sua partida proporcionou ao homem a amargura da solidão não desejada. Ficando assim, sem o afeto de sua companheira e os cuidados advindos da presença de uma mulher em casa, seja emocional ou para cuidados do lar. A ausência da companheira traz a solidão no espaço de repouso e fonte de alegrias da família. Uma vez que a presença do outro traz vida ao ambiente doméstico e motivação, torna-se deprimente quando o outro não está para a partilha das alegrias e tristezas da vida, limitando o ser solitário a guardar dentro de si todo o peso que carrega, fechando-se por não ter com quem partilhar, como é o caso de Santiago, que fechou-se dentro de si e pouco tem a falar, sendo um sujeito melancólico e taciturno.

O segundo espaço de solidão da obra encontra-se no espaço comunitário como um todo. O velho pescador que é motivo de gozação por seu fracasso no mar ao longo de 84 dias sem pegar peixes, vê-se isolado pelos demais pescadores que o cercam. Estando inserido na sociedade, frequentando os mesmos lugares das demais pessoas, não tem ainda a presença das pessoas para com ele. Parece um fantasma, uma vez que as pessoas não buscam interagir com ele, exceto pelos que aparecem para caçoar do seu fracasso, enquanto as demais o ignoram. Trata-se de uma solidão imposta que vem a causar uma indiferença do sujeito para com o meio ao qual está inserido, tornando-se assim, apático às relações com os demais sujeitos: “Sentaram-se na Esplanada e alguns

pescadores começaram a fazer troça do velho, mas ele não se zangou. Outros, os de mais idade, olharam para ele e sentiram-se tristes. Mas não o demonstraram e continuaram conversando sem lhe dar importância." (HEMINGWAY, 2014, p 14, 15). Nesse trecho, podemos confirmar a pouca importância que as pessoas dão à presença do velho pescador, deixando-o solitário em meio à presença de inúmeras pessoas. A constante exclusão social vivida já não mais atinge o protagonista, tendo na presença de um único amigo a alegria que supre a ausência da sociedade, esta que opta por excluí-lo devido suas diferenças de realidade.

O terceiro espaço de solidão se apresenta no mar, sendo esta solidão diferente das demais analisadas, pois trata-se de uma que é buscada pelo homem como um espaço de procura do seu eu. Sendo na imensidão do mar que consegue ter devaneios sobre seu tempo de mocidade e sobre seu bom amigo, Manolin.

> Quando o sol desapareceu no horizonte, o velho Santiago recordou, para ganhar mais coragem, aquela vez, em Casablanca, na taberna quando disputara uma queda de braço com um negro enorme de Cienfuegos, que era o homem mais forte das docas. (...) Durante muito tempo, depois disso, toda a gente o tratara por O Campião, e houvera um desafio de desforra. Mas dessa vez houve poucas apostas e o velho venceu sem dificuldade, pois abalara a confiança do negro de Cienfuegos no primeiro encontro. Mais tarde tivera outros desafios com outros homens e, depois, abandonara tais disputas. Compreendera que podia vencer a qualquer um deles se realmente desejasse e chegara a conclusão de que podiam lhe estragar a mão direita para a pesca. (HEMINGWAY, 2014, p. 71).

Santiago experimenta uma solidão melancólica que pouco a pouco o faz ir se abrindo e revelando suas inseguranças, desejos e esperanças. De tão profunda sua solidão, o velho busca diálogo com ele mesmo, com os animais que o cercam, como os peixes e aves e com o seu próprio corpo pela necessidade de exteriorizar o que se passa dentro de si, revelando a carência em que sente por não ter uma companhia para poder desabafar sempre, mas é nessa solidão que ele melhor consegue expressar o que se passa no seu íntimo, ao contrário de quando está em contato com a sociedade, que não busca nos homens da comunidade apoio e suporte para a ausência emocional que tem em sua vida. Ao que parece, é mais fácil para Santiago falar sobre o que sente na ausência de pessoas, pois só na solidão consegue revelar o apreço que tem pela amizade do garoto, uma vez que exterioriza o desejo pela presença do garoto diversas vezes com frases do tipo: "gostaria tanto que o garoto estivesse aqui – disse em voz alta."

(HEMINGWAY, 2014, p. 53), "Gostaria tanto de ter aqui o garoto! Para me ajudar e para ver isso" (HEMINGWAY, 2014, p. 51). É nessa solitária estadia no mar que o homem revela o peso que a solidão tem para sua vida, pois a necessidade de se comunicar consigo mesmo apresenta a falta que tem de poder se abrir para alguém. Apesar de ser uma solidão buscada em outro espaço, trata-se justamente de uma solidão escolhida para ter tempo consigo, uma vez que no ambiente doméstico e social vivencia uma solidão contra o seu desejo.

Em inúmeras situações, as pessoas tendem a sentir a necessidade de se isolar das pessoas para que possam fazer reflexões, lidar com problemas, fazer uma busca por seu eu ou alguma razão específica, tendendo a deixar os ambientes movimentados para se encontrar. A solidão proporciona o que podemos chamar de encontro interior em seu mais profundo significado. Independente de ser uma solidão escolhida ou imposta, os seus resultados podem afetar o estado psicológico e emocional do ser solitário tendendo a fazê-lo fechar-se para o mundo e para si.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A solidão é um sentimento que acompanha o ser humano desde o início de sua vida até o fim, seja no quesito sentimental ou social, mas em todos os seus feitios causa mudança no homem que podem alterar seu bem estar e o psicológico, já que, a solidão influencia também na qualidade de vida do ser humano.

Com o decorrer da vida, as pessoas tendem a desenvolver inseguranças e por uma vez ou outra sentem a necessidade de se afastar do meio em que vivem em busca de encontrarem a elas próprias. Na análise feita, buscamos analisar o modo como o homem reage em cada solidão vivida através do personagem Santiago. Observamos que o estado de solidão não se apresenta apenas pelo desejo do homem; ao contrário, o velho Santiago vivencia uma solidão que é mais imposta do que escolhida, este, não havia optado por viver sozinho, mas por intermeio da vida, perde sua esposa e, além dessa perda, é banido da sociedade como figura de importância, tornando-se um ser ignorado e rejeitado. Já a solidão escolhida, é a busca para fugir da solidão imposta pela sociedade. É nesta solidão que o pescador consegue entrar em contato com o seu eu interior e mostra a necessidade que tem de se expressar, já que busca conversar com ele mesmo e com os animais que o cercam. Felizmente, o velho tem a companhia de Manolin em alguns momentos de seus dias, seu único amigo e companhia. Sem ele,

Santiago se tornaria ainda mais solitário e fechado, mas, sabendo do estado de solidão e pobreza do velho, Manolin faz o que pode para torná-lo mais sociável consigo e ajudar no que pode.

Para concluir, ressaltamos que a solidão ocasiona problemas tanto na saúde do corpo, quanto no emocional, podendo tornar o solitário um ser fechado, inconstante e inseguro. No romance *O velho e o mar*, a solidão imposta na vida de um velho pescador faz com que ele se torne um homem mais duro e fechado e, para fugir dessa solidão mergulha em outra, onde através dos devaneios busca encontrar a si mesmo nos melhores momentos de sua juventude. A solidão na respectiva obra estudada se apresenta em três camadas profundas que tem como papel mostrar que a solidão no espaço público se faz mais presente do que na solidão enquanto imensidão intima. Este trabalho apenas introduz a temática com objetivo de entender um pouco melhor sobre a solidão e mostrar como ela se apresenta na obra *O velho e o mar*, visando contribuir com demais estudos da área.

**REFERÊNCIAS**

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COIMBRA, J. F. M. *O sentimento de solidão em idosas institucionalizadas: a influência da autonomia funcional e do meio ecológico*. Tese de mestrado integrado em Psicologia (Psicologia Clínica e da Saúde - Núcleo de Psicologia Clínica Dinâmica), apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, 2008 <**http://hdl.handle.net/10451/947>.** Acessado em: 20/01/2015 às 23:00.

HEMINGWAY, E. *O velho e o mar*. (2014)

LOPES, M. T. F. CAMARA, V. D. Entendendo a solidão do idoso. *RBCEH*, Passo Fundo, v. 6, n. 3, set./dez. 2009. p. 373-381.

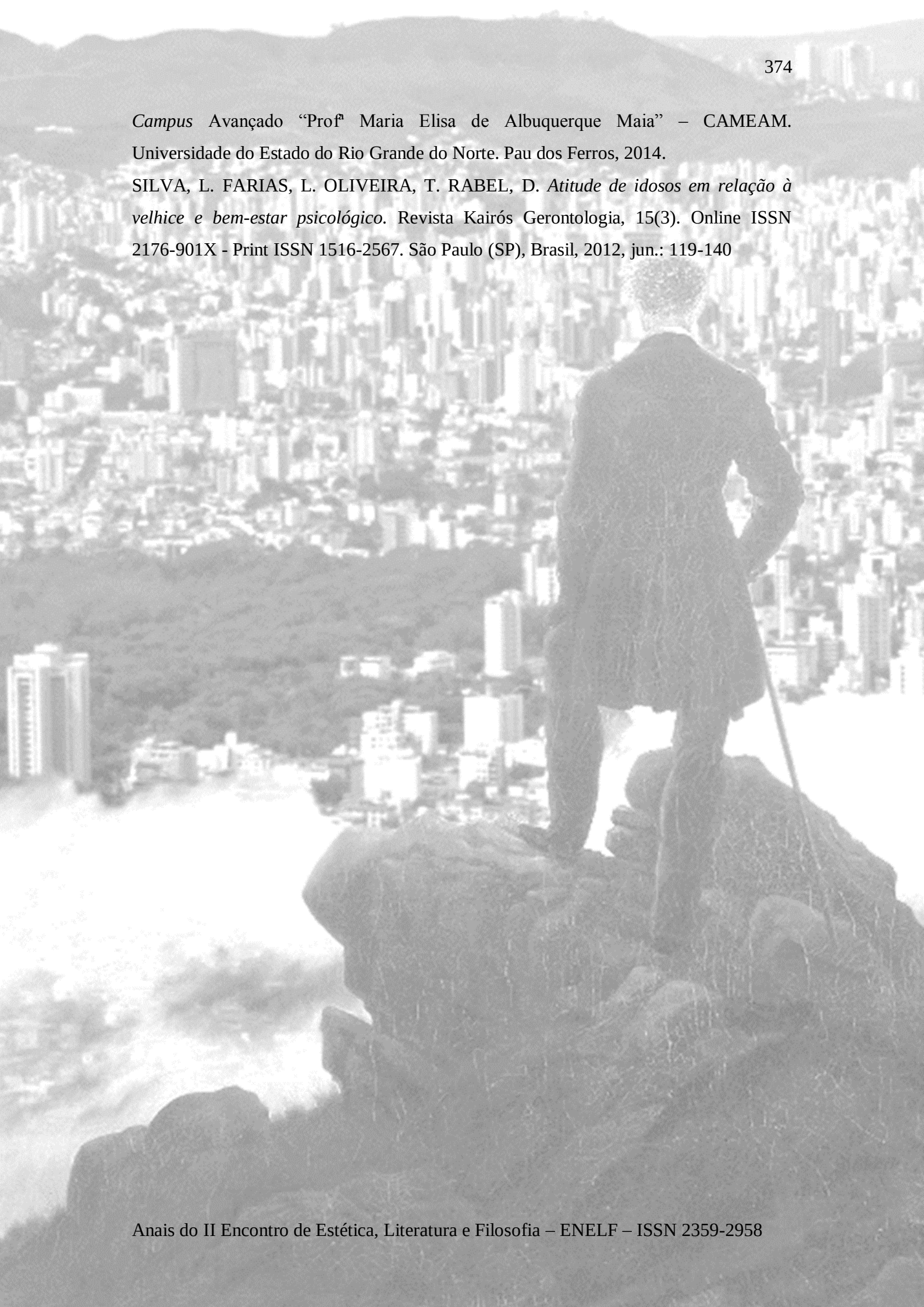
MARQUES, C. DIAS, J. COSTA, V. *As relações intergeracionais: encontros ou conflitos?* EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, Año 15, Nº 150, Noviembre de 2010. <http://www.efdeportes.com/> Acessado em: 01/02/2015 às 13:00.

MORSKI, S. A. B. *Solidão, um mal da modernindade?* 2005

RÊGO, B. S. A vida gritando nos cantos, a solidão aos arredores da sensibilidade de Caio Fernando de Abreu. Pau dos Ferros, 2014. 42 f. Monografia (Graduação Letras – Língua Portuguesa e respectivas literaturas) – Departamento de Letras Vernaculas –

*Campus* Avançado "Profª Maria Elisa de Albuquerque Maia" – CAMEAM. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2014.

SILVA, L. FARIAS, L. OLIVEIRA, T. RABEL, D. *Atitude de idosos em relação à velhice e bem-estar psicológico.* Revista Kairós Gerontologia, 15(3). Online ISSN 2176-901X - Print ISSN 1516-2567. São Paulo (SP), Brasil, 2012, jun.: 119-140



# RACHEL DE QUEIROZ E LYGIA FAGUNDES TELLES: MAESTRINAS NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO

Claudia Souza Santos Santana
Patrícia Costa de Santana Pereira
Rosana Maria Ribeiro Patrício (Orientadora)
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

**RESUMO:** Esse trabalho propõe reflexões acerca da escrita de Rachel de Queiroz (1910-2003) e Lygia Fagundes Telles (1923). Elas deram voz a perfis femininos e questionaram o papel destes na sociedade. Suas narrativas deram ênfase à postura da mulher que deixou de ser idealizada para se tornar uma mulher em busca de emancipação, trazendo à tona discursos até então negados pelos próprios padrões da época. Para tal estudo utilizamos o método comparativo e constatamos que Rachel de Queiroz não compôs apenas narrativas com temáticas voltadas ao sertão nordestino, mas que alguns de seus textos demonstram seu comprometimento com o ser humano, com seus conflitos diante das intempéries da vida, assim como aborda Lygia Fagundes Telles.
**PALAVRAS-CHAVE:** Mulher. Literatura. Rachel de Queiroz. Lygia Fagundes Telles.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em muitas obras de autores consagrados, a mulher é vista de forma estereotipada, de acordo com moldes conservadores e patriarcais. Sendo assim, nasce a necessidade de escrever sobre a mulher na visão de duas escritoras, que utilizassem em seus textos a criticidade com um olhar perspicaz. Nada mais pertinente do que nos debruçarmos nas autoras Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles e em algumas personagens femininas dos seus romances: *O Quinze* (1930), *Caminho de Pedras* (1937), *Dôra Doralina* (1975), *Ciranda de Pedra* (1954) e *Verão no Aquário* (1963).

As escritoras, em estudo, compõem um período da literatura brasileira marcado de intenso debate acerca do papel da mulher no contexto literário. E estas escritoras foram cruciais para a quebra de estereótipos criados por uma sociedade patriarcal, demonstrando, através de suas narrativas, que a mulher pode ter inúmeras funções no corpo social onde estão inseridas.

Segundo Coutinho, Rachel faz parte do ciclo nordestino da seca, suas obras foram construídas a partir dos problemas geográficos e sociais nordestinos, mas sua

temática principal é a posição da mulher na sociedade moderna. “As figuras femininas, em seus livros, são esboçadas com finura psicológica, situadas em posição de reação contra a dependência e a inferioridade da mulher” (COUTINHO, 2004, p. 279).

Já em relação à Lygia Fagundes Telles é evidente em suas obras a pesquisa da psicologia feminina de forma intimista, assim como a representação do cenário urbano. Sua escrita refere-se aos excluídos e marginalizados, sem perder de vista a posição da mulher na sociedade brasileira. Com uma extensa obra que inclui, principalmente, contos e romances, alguns dos quais receberam adequações para o cinema e para a televisão, Lygia se encontra entre as escritoras mais reverenciadas da literatura brasileira do século XX. Traduzida para vários idiomas, durante sua carreira, conquistou alguns prêmios literários nacionais e internacionais, tendo suas principais obras frequentemente republicadas.

Lygia Fagundes Telles é considerada pela crítica literária como “a primeira dama da literatura”. Para Gens (2013, p. 9), a escritora é “uma dama que exerce seu direito de dar opiniões, de participar da vida pública, de tornar-se presente”.

Por muito tempo, as mulheres sofreram discriminações, no decorrer dos séculos XIX e XX, só o homem possuía os atributos necessários para comandar qualquer situação. As mulheres deveriam ser submissas aos pais, aos maridos e a toda a sociedade, ou seja, deveriam cumprir o papel de boa mãe e esposa. E se assim não cumprissem, eram desvalorizadas. Para Bourdieu (2010, p. 118) relata que, “ser, quando se trata de mulheres, é, como vimos, ser-percebido, e percebido pelo olhar masculino, ou por um olhar marcado pelas categorias masculinas...”, deixando mais que evidente a força da visão masculina em relação à mulher.

Para poderem participar das decisões políticas, terem acesso à educação superior, buscarem sua própria identidade, as mulheres lutaram muito para serem reconhecidas na sociedade. Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles tiveram participações fundamentais nesse processo de crescimento dos valores femininos e de desmitificar muitas ações masculinas.

Ao ler e estudar sobre as escritoras e suas obras, percebemos que elas fazem a diferença no campo literário, pois contribuíram de forma significativa na criação de perfis femininos que compuseram e compõem a sociedade brasileira.

## ITINERÁRIOS PERCORRIDOS

Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, Ceará, em 17 de novembro de 1910. Filha de Daniel de Queiroz Lima e Clotilde Franklin de Queiroz possuía parentesco com a família de José de Alencar pelo lado materno. Desde sua tenra idade demonstrou seu amor pela literatura e debruçou-se em obras de autores consagrados, amor este cultivado através da sua mãe, leitora assídua. Em 1917, juntamente com sua família viajou para o Rio de Janeiro, refugiando-se da seca que desde 1915 atingia a região. Quinze anos depois, a autora aproveitou o tema para escrever seu primeiro livro *O Quinze* (1930).

Queiroz recebeu o Prêmio da Fundação Graça Aranha, em 1931. Em 1932, publicou o romance *João Miguel*. Em 1937, publicou *Caminho de Pedras*. Em 1939, ganhou o prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira, com o romance *As Três Marias*. No Rio, onde morava desde 1939, contribuiu com o *Diário de Notícias*, na revista *O Cruzeiro* e no *O Jornal*. Publicou mais de duas mil crônicas, resultando na edição dos livros *A Donzela e a Moura Torta* (1948), *100 Crônicas Escolhidas* (1958), *O Brasileiro Perplexo* (1964) e *O Caçador de Tatu* (1967).

Em 1950, por meio de folhetins, publicou na revista *O Cruzeiro*, o romance *O Galo de Ouro*. Escreveu duas peças de teatro, *Lampião*, em 1953, e *A Beata Maria do Egito*, em 1958, em que recebeu o prêmio de teatro do Instituto Nacional do Livro. Rachel de Queiroz também se direcionou à literatura infantil, inspirando-se em histórias que contava para os netos, escreveu o livro *O Menino Mágico* (1969), a pedido de Lúcia Benedetti. No decorrer dos anos, outras obras da autora foram publicadas: *Seleta* (1973); *Dora Doralina* (1975); *As Menininhas e Outras Crônicas* (1976); *O Jogador de Sinuca e Mais Historinhas* (1980); *Cafute e Pena-de-Prata* (1986); *Memorial de Maria Moura* (1992); *As Terras Ásperas* (1993); *Um alpendre, uma rede, um açude* (1994); *O homem e o tempo* (1995); *Nosso Ceará* (1997); *Tantos Anos* (1998); *Não me deixes* (2000); *Falso mar, falso mundo* (2002); *Cenas brasileiras* (2003); *Existe outra saída, sim* (2003); *Coleção Melhores Crônicas* (2004); *Serenata* (2010); *Mandacaru* (2010).

Todas as outras obras que a autora escreveu, fizeram-na ser uma das mais importantes escritoras brasileiras do século XX, além de ser a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras, num período em que a mulher sofria a pressão da dominação masculina.

Sobre Lygia Fagundes Telles nascida em São Paulo, no dia 19 de abril de 1923. Filha de Durval de Azevedo Fagundes, advogado e promotor público e de Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, pianista. Inicia sua carreira literária antes da década

de 50 e com quinze anos publica seu primeiro livro, *Porão e sobrado* (1938), uma coletânea de doze contos. Segundo Berenice Sica Lamas (2004), mais tarde, porém, Telles rejeitaria seus primeiros contos por considerá-los "ginasianos". *Praia viva*, outra coletânea de contos, é lançada em 1944, considerado pela crítica como seu livro de estreia, temáticas como: exclusão, rejeição, diferenças sociais, ciúmes e desencontros, são abordadas nesta coletânea revelando sua marca introspectiva.

*O cacto vermelho* (1949), sua terceira obra, contendo doze contos, recebeu o prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras. *Histórias de desencontro* (1958), premiado pelo Instituto Nacional do Livro e, em 1963, o romance *Verão no aquário*. Em 1964, publica a coletânea de contos *Histórias escolhidas* e, no ano seguinte, *O jardim selvagem*. Em 1970, publica mais um volume de contos, *Antes do baile verde*, que recebeu, na França, o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros. Os contos dessa coletânea abordam temáticas sociais e dão destaque às relações humanas, mas também exploram o fantástico.

*As meninas*, que ganhou os mais importantes prêmios literários da época, é lançado em 1973. É retratado nessa obra o período histórico referente à ditadura militar, expressando a censura, a perseguição política e a tortura, além de demonstrar as mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira.

*Seminário dos ratos* é lançado em 1977, conjunto de contos que retratam mistério e morte. *Filhos pródigos* (1978), que, em 1991, seria reeditado sob o título *A estrutura da bolha de sabão*. Em 1980 lança *A disciplina do amor*, uma agregação de fragmentos que miscigenam memória e ficção.

Em 1981, consolidando a tendência de explorar o mistério e o insólito, Telles lança *Mistérios*, coletânea de contos fantásticos. *As horas nuas*, seu último romance, vem a público em 1989, demonstrando uma mulher madura como protagonista. E em 1995, lança o premiado livro *A noite escura e mais eu*, conjunto de contos que exprimem sobre os dramas da circunstância humana.

*Passaporte para a China* (2011) e *O segredo e outras histórias de descoberta* (2012), foram suas últimas publicações. O primeiro reúne vinte e nove crônicas e o segundo por cinco contos escritos em diferentes momentos da carreira da escritora. Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1982, Lygia Fagundes Telles recebeu em 2005 o prêmio Camões, a maior das honras literárias da língua portuguesa. Reside na cidade de São Paulo e, aos noventa e dois anos, ainda desempenha a arte da escrita.

## RACHEL DE QUEIROZ E LYGIA FAGUNDES TELLES NO CAMPO LITERÁRIO

Rachel de Queiroz surge no cenário brasileiro a partir de 1926, com apenas 16 anos de idade, já escrevia crônicas e poemas para jornais. Mas se solidificou na nossa literatura com diversas personagens femininas, em que algumas serão mencionadas no decorrer do texto. De acordo com Albuquerque,

> Seus personagens afirmam a vida, apesar de todas as misérias sociais que os cercam, em nome dessa natureza última que um dia será reencontrada, essa verdade que um dia será restabelecida, esse encontro total entre ser e parecer que se restabelecerá com a superação da alienação das relações sociais. Seus personagens querem fazer história para um dia suprimi-la, torná-la um processo esgotado pelo reencontro do homem consigo mesmo (ALBUQUERQUE, 2009, p. 162).

Lygia Fagundes Telles ingressa na vida literária por volta de 1938, aos quinze anos de idade publicou seu primeiro livro, *Porão e Sobrado*, uma coletânea de doze contos. *Praia viva*, outra coletânea de contos é lançada em 1944. Posteriormente, Telles renunciaria seus primeiros contos por classificá-los "ginasianos".

Em 1941, Lygia Fagundes Telles ingressa na Escola Superior de Educação Física e, no ano seguinte, entra também para a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco que, na ocasião, era considerada um estabelecimento masculino. Ali participa da Academia de Letras da Faculdade e contribui com jornais acadêmicos, além de frequentar rodas literárias, das quais participavam jovens intelectuais da época e até escritores famosos como Mário e Oswald de Andrade. Segundo Berenice Sica Lamas (2004), *Praia viva* é considerado o verdadeiro livro de estreia de Lygia Fagundes Telles e que, com essa obra, a autora mostra sua marca introspectiva.

Antonio Candido (1989) considera que foi com *Ciranda de pedra* (1954) que Telles atingiu a maturidade literária. Nesse romance são abordados temas como a loucura, o adultério, o homossexualismo, a rejeição e reúne as duas temáticas características da ficção lygiana: a desestruturação da família burguesa e a problemática do feminino. Em 1967, junto com o companheiro Paulo Emílio Sales Gomes, faz uma adaptação para o cinema do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Diante disto, vamos abordar alguns perfis femininos excluídos e marginalizados tanto em obras rachelianas quanto em lygianas de forma introspectiva, sem perder de vista a condição da mulher além do seu tempo.

**MULHERES EM FOCO**

A preocupação com o outro, com os seus sentimentos conflituosos diante dos problemas diários são destacados em várias personagens de Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles. Encontramos também em suas obras as personagens femininas sempre com atitudes avançadas das esperadas pelas mulheres que viviam no contexto histórico da época.

Rachel de Queiroz em *O Quinze* (1930) constrói uma personagem que ressai nas características das mulheres pertencentes à primeira década do século XX. Conceição formou-se em magistério e foi trabalhar na cidade. Gostava de ler e não se permitiu ao amor, chegando à conclusão que teria nascido para ser solteirona, apesar de ter se sentido atraída pelo primo Vicente.

Para Barbosa (1999), o fato de Conceição ter sido criada pela avó e não ter sido criada pelos pais, já que sua mãe morreu quando ainda era nova e a narrativa não expõe muitos detalhes sobre o pai, subentende-se que o fato de estar sempre sozinha, isolada, adquiriu uma forma única de analisar e avaliar o mundo, fazendo com que sinta a necessidade de ser independente, tendo uma profissão e dona das suas próprias decisões.

O seu sentimento em relação a Vicente não vai adiante, porque a desigualdade intelectual entre os dois ficou evidente e difícil de ser sanada. Conceição, uma mulher culta, estudada, com perfis citadinos, já Vicente, um rapaz simples, peão, com características machistas e raízes fincadas no campo. Este conflito permeou os pensamentos e sentimentos da protagonista de *O Quinze,* fazendo-a agir pela razão.

Com seu primeiro romance *Ciranda de Pedra* (1954) Lygia Fagundes Telles nos apresenta Virgínia, personagem dilacerada com o desmembramento de sua família burguesa, tendo que conviver posteriormente com uma família à qual não tinha vínculo, passa a viver confusões, medos, amarguras, solidão, angústias, além da sensação de culpa que possui devido a fatalidade que acontecera.

Sua mãe, Laura, teria deixado seu suposto pai e suas duas irmãs, indo morar com seu médico, rompendo com os padrões e valores da época. Virgínia foi com a mãe

viver com Daniel, apresentado como seu padrasto, mas que após o falecimento de sua mãe fora revelado que seu verdadeiro pai seria o próprio.

A personagem se sente mais só do que antes, pois com o falecimento de Laura, Daniel se suicida e Virgínia passa a conviver com suas duas irmãs e com Natércio, homem com o qual não conseguia ter afeto nenhum.

Lygia consegue expressar através dessa obra a angústia e a solidão, sentimentos vivenciados por Virgínia desde a infância, temáticas também abordadas em *O Quinze*, de Rachel de Queiroz presentes na vida de Conceição, que similar à Virgínia também perdeu sua mãe cedo. A figura paterna também é outro ponto evidente em ambas as obras, em relação à Conceição essa figura é ausente, sobre Virgínia, teve um pai e um padrasto, porém, com nenhum dos dois conseguiu receber o verdadeiro afeto de pai.

Em *Caminho de Pedras* (1937), temos Noemi, uma mulher que viveu intensos conflitos. Queiroz a apresenta como uma mulher feliz, casada, mãe de um filho e trabalhava numa reprodução de fotos. Mas Noemi era militante do comunismo e é este contato com a filiação, que a leva ao encontro de Roberto, um repórter do Rio de Janeiro, que começará a fazer parte do grupo cearense. Do encontro entre os dois, e do início de uma amizade, nasce o amor. O contato entre os dois se solidifica e a partir de então, as discussões começam a acontecer na casa de Noemi, ela e o marido já não se entendem mais. Para ela, o casamento tinha tirado sua liberdade, feito adormecer seus sonhos e a rotina diária na falta de amor. Mas, além de Roberto, o que a fez despertar ainda mais para a emancipação feminina foi o contato com a política. Noemi vê-se apaixonada por Roberto e então surge o conflito, a indecisão. Deixaria ela seu marido, um homem de boa índole, excelente pai, o qual o filho tanto amava, por um homem que lhe daria a liberdade? Noemi precisa se decidir e opta pela separação. E para aumentar ainda mais seu drama, Roberto é preso e ela se vê sozinha, sem ter como se manter e grávida, restando para ela a luta por um novo recomeço.

Além dos pontos em comum em *Ciranda de Pedra* e *O Quinze*, vale ressaltar também similaridades entre *Caminho de Pedras* de Rachel de Queiroz e *Ciranda de Pedra* de Lygia Fagundes Telles, quando é retratado o tema da separação, tanto Noemi quanto Laura são condenadas pela sociedade por assumir tal atitude.

Em *Dôra Doralina* (1975), Maria das Dores rememora fatos do passado, sua trajetória de vida. Não se dava bem com a mãe e também não gostava do seu nome, já que foi um nome dado por promessa da mãe para não morrer de parto, daí ser chamada

Dôra Doralina, já este era a forma como carinhosamente seu pai a chamava, segundo informações dos mais próximos. Outro fator que a separava da mãe, era que esta era bonita, apesar de sisuda, chamava a atenção dos homens e a filha era vista sem tantos atributos e, além disso, tímida. Também havia outro motivo que a incomodava, não saber quem era seu pai e a relação muito próxima da mãe com seu marido, que depois descobre ele tinha um caso com a mãe. Seu marido morre e ela resolve cortar relações com a mãe indo embora de casa. Rachel de Queiroz deixa claro na narrativa que mãe e filha têm temperamentos muito parecidos, o que dificultava a união entre as duas, como também mostra um diferencial em relação às mulheres casadas, que obedeciam a seus maridos. Dôra era diferente, não atendia a todas as vontades de seu esposo.

Saindo do interior de Fortaleza, Dôra sente-se independente e livre. Começa a fazer parte de uma Companhia de Teatro mambembe e utilizava como nome artístico Nely Sorel. Através da Companhia passou a experimentar tudo o que a vida lhe oferecia, passou a ser dona da própria vida. Mas Dôra acaba sendo arrebatada por um amor, o Comandante, e por ele larga tudo, aceitando seu jeito machista, ciumento, transgressor e agressivo de ser. É importante salientar que seu amor por ele não a tinha cegado, ela via e percebia tudo, mas aceitava em nome do amor.

No decorrer do romance, deparamos com a morte de sua mãe, Senhora, e Dôra faz uma visita ao Ceará acompanhada de Asmodeu, o Comandante. Busca indícios do seu passado no diário da mãe, mas nada encontra. O que percebe é que a mágoa guardada pelos atos de Senhora e pelo o que viveu na fazenda Soledade já não machucava mais.

Com a morte do Comandante, Dôra vê-se obrigada a voltar definitivamente para a fazenda e passa a tomar conta de tudo, não agindo igualmente à mãe, mas tendo-a como exemplo. E Dôra conclui: “O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo: eu acabei voltando para Soledade” (Dôra Doralina,1989, p. 253).

Essa obra supracitada de Queiroz nos remete ao romance *Verão no Aquário* (1964) de Lygia Fagundes Telles, Dôra não se dava bem com sua mãe, que por ser bonita atraía os homens, despertando a ira de Dôra que era uma pessoa tímida, além desses fatos Dôra, que era casada, descobre que sua mãe mantinha um caso com seu próprio marido. Em *Verão no Aquário*, Raíza e sua mãe Patrícia também possuíam um distanciamento, a filha que se sentia rejeitada e inferior acreditava que Patrícia teria um amante, então passa a disputar esse amor por André, embora em toda narrativa não foi dado a certeza desse envolvimento entre Patrícia e André.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

E assim Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles, maestrinas na arte de contar e encantar, nos apresenta algumas das suas personagens envoltas com as dores da alma, muitas vezes depressivas mediante as situações que enfrentavam. Mulheres que lutaram contra o mundo externo e, principalmente, o seu mundo interno, tornando-as fontes de estudo e pesquisa e, especialmente, fontes de vida.

## REFERÊNCIAS


ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2009.

BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. *Protagonistas de Rachel de Queiroz***:** caminhos e descaminhos. São Paulo: Pontes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e Sociedade***.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

GENS, Rosa Maria de Carvalho. Prefácio. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos (orgs.). *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. Aracaju: Editora Criação UFS, 2013.

LAMAS, Berenice Sica. *O Duplo em Lygia Fagundes Telles: Um estudo em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias, Dôra, Doralina:* romances. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Caminho de Pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. O Quinze. 77ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Ciranda de Pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

# TRABALHO ALIENADO: UMA ANÁLISE A PARTIR DA FILOSOFIA E LITERATURA

Antonio Edilson Cardoso Linhares[98]
Danielton Campos Melonio[99]
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

**RESUMO:** O presente trabalho objetiva analisar, perspectiva filosófica, os significados do conceito marxista de alienação do trabalho, a partir da relação entre a filosofia de Karl Marx e o texto literário de George Orwell. Este trabalho é de natureza teórica e fundamentado nas leituras e análises do livro "Manuscrito Econômico Filosófico" de Karl Marx e da obra literária de George Orwell "A Revolução dos Bichos". Metodologicamente ele será desenvolvido seguindo o seguinte traçado: na primeira parte, buscaremos salientar os conceitos de alienação em Marx, citando e analisando filosoficamente passagens do livro "A Revolução dos Bichos". Conclui-se neste trabalho que o indivíduo fica alheio às informações, que são negadas por uma sociedade perversa que só pensa em aumentar o seu lucro.
**PALAVRAS-CHAVE**: Alienação do Homem. Trabalho alienado. Literatura.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho objetiva analisar o conceito de alienação em uma perspectiva filosófica, abordando os significados do conceito marxista a partir dos escrito em 1844 "Manuscrito Econômico Filosófico de *Karl Marx*. Obra literária de *George Orwell* "A Revolução dos Bichos". Esta é uma das principais obra é uma fábula de crítica ao totalitarismo, lançada em 1945, e é considerada por muitos como o maior libelo, "achado" que até hoje se escreveu contra a dominação exercida em nome da liberdade.

Portanto, faremos aqui um diagnóstico de como a alienação é o dos principais fator responsável para que ocorra dominação, de uma classe oprimida, que é o proletariado, e outra classe que é a opressora que são os burgueses; no entanto, isso só é possível quando há existência de uma sociedade que não tem acesso ao conhecimento,

[98] Graduando 6° semestre no curso de Ciências Humanas - UFMA Habilitação em Filosofia, membro do grupo de estudo filosofia e literatura e também participante PIBID (programa institucional de bolsa de iniciação à docência). E-mail: e-dilsonlinhares@hotmail.com.

[99] Professor da Universidade Federal do Maranhão. Coordenador do Grupo de Estudos "Filosofia e Literatura: Uma análise do materialismo histórico dialético a partir de textos literários". Graduado em Filosofia e Mestre em Educação ambos pela UFMA. E-mail: dasein.da@gmail.com

sendo uma classe alheia a informação, tornando o indivíduo com uma maior facilidade de ser ludibriado. Com base nisso, Orwell descreve em sua obra, que a falta de informação torna um homem alienado, incapaz de perceber a sua realidade dentro de uma sociedade dominadora.

O trabalho foi pautado na obra literária "A Revolução dos Bichos" de "George Orwell" e na obra filosófica de *Marx e Engels* "Manuscrito Econômico Filosófico". Seguindo o traçado do presente trabalho: na primeira parte, buscaremos salientar os conceitos de alienação em Marx, onde serão indicadas as quatro esferas deste conceito, ou seja, alienação quanto à natureza, quanto ao gênero humano, ao produto do seu próprio trabalho e quanto à propriedade privada; em seguida analisaremos a divisão do trabalho e suas categorias; depois abordaremos o trabalho alienado na perspectiva literária de George Orwell, citando e analisando filosoficamente passagens do livro "A Revolução dos Bichos" que indicam uma possibilidade de compreender o conceito de alienação em Marx, fazendo assim o entrelaçamento entre a leitura filosófica e a literária sobre o tema da alienação, pois esta temática é de grande relevância para nosso contexto social e econômico.

## A ALIENAÇÃO NA PERSPECTIVA MARXISTA

Segundo *Marx* 2010, alienação consiste no domínio que uma classe tem sobre a consciência da outra, em geral ela perpassa aos sistemas, que somente este é capaz de produzir, onde o indivíduo é introduzido, em estrutura social que não é capaz de sair, tornando o ser maleável, como o boneco de fantoche, estagnado, ficando a mercê da sociedade, em que ele permanece como um espelho específico do modo de produção capitalista. Ato contínuo a este, intensificado interesse de Marx pelo presente – por aquela época moderna na qual a alienação e a exploração do homem pelo homem atingiram a sua maior intensidade e sofisticação que serve de alicerce para alavancar todo o sistema capitalista, fazendo com que os trabalhadores se tornassem reféns do seu próprio trabalho, onde são "forçados" a prestar um serviço em troca do seu sustento, e obrigados a manter-se como mão de obra barata.

Em *Marx* 2010, a alienação coloca o cidadão em total "demência", tornando-o um escravo do seu próprio trabalho, passando por dificuldades, possuindo tudo regrado. Este processo já vem desde a Grécia, passando por toda idade média até chegar aos dias atuais, onde naquele período eram escravos dos senhores feudais e tinha

como seu primórdio o trabalho, por isso em troca receberia uma pequena quantidade de alimento somente para manter sua sobrevivência.

O homem (proletário), que produz a riqueza fica sem nada, tudo que ele produz apenas passa por entre suas mãos, enquanto a burguesia que é a classe minoritária mais é a detentora do capital, usufruindo de tudo em excelência, ludibriando o proletariado denotando que ele é um colaborador, criando uma ideia "fantasiosa" em seus dominados fazendo com que percebam uma integração entre o grupo.

Enquanto a burguesia acumula capital o proletário sofre as consequências; nesse caso, temos explicitamente o que *Marx* 2010, vai chamar de "Alienação", fator que mascara a ideologia que é bombardeada a todo o momento pelos dominantes em seus dominados, tornando em objetos fáceis de serem manobrados pela burguesia. Em *MARX* 2010, será ilustrada as quatro esfera da alienação.

## ALIENAÇÃO QUANTO A NATUREZA

O ser humano retira tudo da natureza, tornando ele dependente de sua existência, assim fazendo com que tenha uma relação direta, consumindo o seu produto, ele só tem o trabalho de recolher

## PRODUTO DO SEU PRÓPRIO TRABALHO

- O trabalhador produz mais não usufrui de seu próprio invento, sendo assim estranho para si mesmo que o produziu por que o seu ganho não o bastante por compra-lo.
- Exemplo: um carro que na sua fabricação tem vários trabalhadores que são responsável pela sua montagem. Quando chega no final na hora da venda o trabalhador não tem o dinheiro pra a compra.

## GÊNERO HUMANO

- Na sua amplitude o homem, a categoria da práxis revela o homem como um ser criativo e auto produtivo, ele é capaz de produzir por se só, sendo capaz de obras e valores.

- Entre os homens e suas obras, a relação real, que é a relação entre criador e criatura, aparece invertida – a criatura passa a dominador o criador.

**PROPRIEDADE PRIVADA**

- A divisão social do trabalho e a propriedade privada dos meios de produção fundamentais, sociedade nas quais o produto é expropriado, que dizer que é a exploração do homem pelo próprio homem.
- A propriedade privada é, portanto, o produto, resultado, a consequência necessária do trabalho exteriorizado, da relação externa, do trabalhador com a natureza e consigo mesmo.

**RELAÇÃO DA FILOSOFIA COM A LITERATURA**

Analisando a relação estética entre a filosofia e a literatura de *Orwell*, percebemos em momentos na obra que o autor expõe, onde seus escritos são críticas o ao sistema capitalista que nós somos inserido nele e sem ter força para desgarra, ficando alienado como os animais da história fictícia, sempre fazendo tudo que a burguesia manda.

> Os cavalos conheciam cada palmo do terreno e na realidade sabiam ceifar e raspar muito melhor do que senhor Jones e os seus empregados. Os porcos não trabalhavam, propriamente, mas dirigiam e supervisionava o trabalho dos outros (ORWELL, 2008, p. 25).

A história dos animais que é retrada na obra literária faz alegoria às pessoas que vivem em um sono ideológico, o que faz delas serem completamente submissas à discussão do governo dos porcos, e sem nenhuma possibilidade de conseguirem ter forças para se libertar das garras do opressor.

Quando o indivíduo é formador de opinião, si torna o crítico do sistema que é usurpador da vida do ser humano, quanto mais ele é explorado, menos dias terá de vida vai reduzindo o seus dias drasticamente até lhe trucidar completamente.

> Então, camarada, qual é a natureza da nossa vida? Enfrentemos a, realidade: nossa vida é miserável, trabalhosa e curta. Nascemos, recebemos o mínimo de alimentos necessário para continuar respirando e os que podem trabalhar são forçados a fazê-lo até a

> última parcela de suas forças; no instante que nossa utilidade acaba, trucidam-nos com hedionda crueldade. (ORWELL, 1989, p. 11).

A história relatada na presente obras, destaca os animais retratados como paradigmas de alienação. Sanção, que é um animal exemplar, aquele que está conformado com sua condição e que se torna dentre eles o mais alienado a partir dos discursos de Napoleão, que são obrigados à colher mais rápido em busca de prêmios, tornando assim uma produção recorde na fazenda, fazendo com que as galinhas produziram mais ovos, que o normal enquanto os porcos, que são os que dominam a fazenda, fazem o papel da burguesia, que só impõe as regras; eles usufruem o que tem têm melhor na fazenda, morando na casa que antes era proibido e dormindo em cama, usando toda a mordomia que antes não era permitido para eles. Como é ressaltado em Orwell (1989, p. 87):

> [...] Aliás, naquele ano todos os bichos trabalharam feito escravo. Além da faina normal do moinho de vento, ainda houve uma escola dos porquinhos, iniciada em março. As tornava-se difícil aguenta as longas horas sem comer, mas sansão nunca fraquejou, (ORWELL, 1989, p.89).

A classe do proletariado é cultivada com uma visão hermética sem ter nenhum grau de conhecimento e questionamento do seu direito, vive excluída das decisões dos governantes, ou seja, um ser oculto, sem beneficio, se caracterizando um indivíduo sem nenhuma expectativa de mudança. Um cidadão "vagaroso", que vive em mundo diferente da sua realidade tornando obediente, só fazendo o que lhe é proposto, sendo um verdadeiro fantoche da burguesia mais rica; esta última mesmo sendo a minoria, detém em sua mão todo o capital, que é o lucro gerado pela mão de obra dos assalariados. O proletário recebe em cada final de mês uma parte insignificante, insuficiente para sustentar a alimentação de sua família.

O tempo se passou, mas não houve mudança. Já com as novas gerações, tem-se uma nova oportunidade, as ferramentas para sair desta escuridão, tirar a venda dos olhos e ver o quanto eram alienados no trabalho, política, religião e na cultura.

Sem direito a ter uma vida digna, tendo que trabalhar várias horas por dias fabricando objetos que ele nem sempre sabem para onde vão, e qual vai ser sua finalidade, este é o dilema da classe operária, com seus escritos é retratada muito bem no livro de Orwell. Estes arquétipos que estão sendo citados são o que nos tornamos, o

ser humanos que vive sem buscar o conhecimento fica sempre alienado si torna um objeto, que lhe será manipulado pela burguesia.

Esta classe trabalhadora, que tem nomes diferentes no meio do sistema capitalismo exploratório, ou seja, também chamados de "colaboradores, que fazem parte de uma família" nas grandes empresas, são eles que mantêm toda a produção do mundo, sem eles não existiria a burguesia, que é um sangue sunga, que passa a vida toda retirando o "sangue" do trabalhador, deixando-o o apático de tudo sem ter força para lutar para deixa esta garra da burguesia que só pensa enricar a qualquer custo, oprimindo crianças, jovens, idosos, tornando todos estas classe meramente objeto de sua manipulação, sendo explorando a cada dia.

> E lembrai-vos, camaradas, jamais deixai fraquejar vossa decisão. Nenhum argumento poderá deter-vos. Fechai os ouvidos quando vos disserem que o Homem e os animais tem interesses comuns, que a prosperidade de um é prosperidade do outros. É mentira. O Homem não busca interesses que não seja o deles próprio. Que haja entre nós, animais, uma perfeita unidade, uma perfeita camaradagem na luta. Todos os Homem são inimigos, todos os animais são camaradas (ORWELL, 1989, p.13).

É explícito o que esta acontecendo na concretude dos efeitos sociais relacionados com a vida do operário. O trabalho torna-o alienado de si próprio. A alienação mecaniza a consciência humana, externando-a.

> Em Marx, alienação do operário consiste antes de qualquer coisa, no fato de que o trabalho é externo ao operário, isto é, não pertence ao ser. Portanto, ele não se afirma em seu trabalho, mas nega-se; não se sente satisfeito, mas infeliz; não desenvolve energia física e espiritual. Por isso, somente fora do trabalho é que o operário se sente o senhor de si. O seu trabalho, portanto, não é voluntario, mas constrito opressivo. É trabalho forçado. (MARX; ENGELS apud FERACINE, 2011, p. 23).

Trazendo para nossa realidade, como é bem explícito, as grandes empresas fazem com que a classe operária trabalhe mais e mais ainda, como no livro isso se torna bem claro no trecho em que "Sansão diz tenho que trabalhar mais e mais ainda que Napoleão tenha sempre razão." (ORWELL, 1989, p. 26). Portanto, nos remete a tipos de alienação desacertada, na qual o cidadão se torna refém de tanta crueldade sem ter escolha de trabalho; fica bem claro que esta classe não tem possibilidades de ter mudanças, tornando refém da burguesia.

Se conseguirmos nos desprender das garras do capitalismo, que visa só o lucro, que não dão suporte para que a sociedade se desenvolva com igualdade, fazendo com que todos se tornem um bem comum perante uma classe que é centrada na burguesia e não no proletariado. Contudo, isso nos deixa mais apreensivo, esta situação nos remete que o trabalho torna a o individuo alienado.

> Uma vez desaparecidos os antagonismos de classe no curso do desenvolvimento e sendo concentrada toda a produção propriamente dita nas mãos dos indivíduos associados, o poder público perderá seu caráter político. O poder político é o poder organizado de uma classe para a opressão de outra. Se o proletariado, em sua luta contra a burguesia, se constitui forçosamente em classe, se se converte por uma revolução em classe dominante e, como classe dominante, destrói violentamente as antigas relações de produção, destrói, justamente com essas relações de produção, as condições dos antagonismos entre as classes, destrói as lasses em geral e, com isso, sua própria dominação como classe (MARX, ENGELS, 2008, p.14).

A obra em *Marx* 2008, nos transporta para buscar uma realidade constante na vida do indivíduo que são mostradas em diferentes capítulos, sendo uma abertura para uma problematizarão da classe operária, que mostra aspectos da alienação do homem em presença da coletividade que é precursora, tornando toda uma classe inferiorizada.

Tudo aquilo que fragmentava o ser humano, que o apartava do mundo, de si mesmo, das coisas que ele criara; tudo aquilo que o separava da consciência que deveria ter, que o transformava quase em um autômato ou em um "animal desnaturalizado"; tudo aquilo que o mergulhava em uma espécie de sono do qual não parecia ser possível despertar, remetia em *Marx* ao âmbito da alienação.

A classe dos proletários tem uma quantidade expressiva de indivíduo, mas, contudo, ela não detém o poder, sendo inferiorizada, fazendo com que eles se sintam meramente mais um operário que ao nascer já é predestinado a ser trabalhador; não vieram pro mundo para se tornarem pensadores, intelectuais, que possam refletir o que consiste de fato a realidade, fenômeno existente que é passado de geração em geração sem ruptura, todos sendo postos há um tipo de exploração da mental, física, religiosa, cultural, social.

Como se vê, os operários são mantidos em total alienação sem poder desgarrar das classes dominantes; esta situação se torna muito interessante pois, sendo a maioria dentro de mundo capitalista, só vivem para a produção, sem dar ênfase ao

pensamento do indivíduo. A luta operária contra a burguesia já vem de longas datas, e vai continuar enquanto a política for voltada para atender os interesses do burguês, como ilustra a passagem a seguir da obra de *Orwell*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que a alienação é um dos principais fatores que deixa o ser humano a mercê de uma sociedade perversa que só explora tudo que é de mais precioso do indivíduo que é a vida, ou seja, fazendo com que todos fiquem alienado e ao ficar nesta situação não consegue sair das garra do opressor que é a burguesia, e também fazendo parte de um sistema capitalista que é voltado para o lucro fazendo com que cada trabalhador fique mais tempo preso ao trabalho sem ter um tempo para a vida social, sem ter direito ao lazer a cultura a educação, sendo um fantoche na mãos dos empregador sendo manipulado a toda horas, produzindo cada dia mais e mais, sem usufruir nenhum benefício que torne ele mais humanos.

Ficando o ser animalizado, retornando o seu estado de selvageria, como e visto o indivíduo hoje na nossa sociedade? segundo os escrito de *Marx*. O ser humano retira tudo da natureza, tornando ele dependente de sua existência, assim fazendo com que tenha uma relação direta, consumindo o seu produto, ele só tem o trabalho de recolher o que a natureza produz e ele o transforma em outros produtos.

## REFERÊNCIAS

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.

ORWELL, G. *A revolução dos bichos*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

# A ESCRITA DE SI COMO LEGADO DO ROMANTISMO

Denise Noronha Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**RESUMO**: O Romantismo marcou, direta ou indiretamente, todo o século XIX. O complexo conjunto de ideias do movimento, cuja base filosófica encontra-se no pensamento alemão, e que as obras do período manifestam, não ficou reduzido ao seu momento histórico, mas influenciou culturalmente as gerações posteriores. Nosso estudo pretende analisar essa influência na constituição da escrita de si, a partir de seu fundamento: a noção de individualidade, comumente considerada como uma forma de narcisismo. Partindo das matrizes filosóficas do Romantismo, a ideia de individualidade sofreu no século XX alterações que acompanharam as mudanças sociais advindas da modernidade, criando um sujeito que, antes de buscar o Ideal, preocupa-se em conhecer-se ou se fazer conhecer por meio da escrita de sua própria vida.
**PALAVRAS-CHAVE**: Romantismo. Individualidade. Narcisismo. Escrita de si.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É possível mensurar a importância de um movimento literário de, pelo menos, três modos. Primeiro, pelo impacto cultural de sua atuação no período em que ocorreu; segundo, pelas obras que produziu; e terceiro, pelas ideias que propagou e que sobreviveram ao próprio movimento. No primeiro caso, o critério nem sempre é seguro, pois a recepção favorável de um estilo de época ou de uma tendência, por seus contemporâneos, não é suficiente para lhe assegurar a posteridade: seu interesse pelas gerações seguintes poderá ser meramente documental, como acontece hoje em relação a algumas das vanguardas europeias, por exemplo.

Os dois últimos modos, no entanto, avaliam um fator importante: o legado do movimento (seja ele literário, cultural, político ou filosófico), ou seja, as obras e as ideias que, além de documentarem a sua existência, em alguns casos são responsáveis por uma espécie de desdobramento da sua essência, mesmo muito tempo após o seu declínio. Inclui-se neste último caso o Romantismo. Presente em todo o século XIX – vigorando na primeira metade e, na segunda, sendo combatido pelo Realismo e influenciando o Simbolismo -, o Romantismo tem suas bases filosóficas situadas no século anterior, com o pensamento alemão.

Essa delimitação histórica, embora relativa, como tudo que se refere à periodização literária, deve situar-nos diante do contexto do movimento, e nos manter livres do risco de extrapolar os seus limites. Por outro lado, tais limites não devem impedir o estabelecimento de relações entre o Romantismo e alguns fenômenos culturais que podem ser admitidos como seu legado para a contemporaneidade. Em suma, procuraremos evitar os extremos da contextualização desse movimento, como sugere Gerd Bornheim:

> Por um lado, a interpretação do Romantismo é reduzida, frequentemente, a limites cronológicos estreitos, tendendo a esgotá-lo em manifestações mera e simplesmente literárias; o problema sofre, assim, uma simplificação injustificável. Por outro lado, em um extremo oposto, há autores que pretendem encontrar, senão movimentos, ao menos traços ou tendências românticas através de toda a História da Civilização; o dualismo romântico-clássico, segundo esses autores, constituiria a polaridade básica de motivos que permitiria explicar, em obediência a seu antagonismo exclusivista, todo o desenvolvimento da cultura (BORNHEIM, 2005, p. 75).

Nosso objetivo talvez possa, equivocadamente, ser confundido com o segundo exemplo dos extremos a que Bornheim se refere: aquele que, numa interpretação sumária de nossa parte, vê na história da civilização ocidental uma espécie de movimento pendular que faz alternar duas forças que se substituem periodicamente, caracterizando um exemplo de eterno retorno. Embora interessante, essa ideia não se sustenta porque, conforme lembra Bornheim (2005, p. 76), ela ignora o dinamismo da história, que foge à rigidez do esquema. Esclarecemos, assim, que nosso intento não é afirmar que o Romantismo sobrevive na contemporaneidade através da escrita autobiográfica, por exemplo. No entanto, é possível reconhecer alguns princípios desse movimento na condição do sujeito que olha para si mesmo, ou para o seu passado, e tenta revelá-los pela escrita. É o vínculo entre esse Eu autobiográfico e o Eu romântico que buscaremos elucidar.

## O EU DO ROMANTISMO

As matrizes filosóficas do Romantismo formaram-se com o pensamento de Fichte - a transcendência do Eu - e de Schelling - a Natureza como individualidade orgânica. Ambas “quebram a uniformidade da razão e a consequente forma de

individualismo racionalista, ao mesmo tempo que a concepção mecanicista da natureza" (NUNES, 2005, p. 56). O idealismo de Fichte postula o primado da autoconsciência, ou seja, a consciência do sujeito como mediadora entre si mesma e a realidade, que é instaurada pelo sujeito. Nas palavras de Benedito Nunes (2005, p. 57),

> a autoconsciência, trama formada na intuição intelectual de mim mesmo que possibilita o princípio gerador do saber – intuição indistinta do ato que, instaurando o meu ser, instaura, ao pensá-lo, o próprio mundo – também serve de fundamento à realidade (NUNES, 2005, p. 57).

Compreende-se, portanto, que esse avultamento do sujeito tenha-se tornado a principal característica do Romantismo. Segundo o pensamento de Fichte, a expansão do Eu faz dele um incondicionado absoluto que condiciona todo o resto, ou seja, o Não-eu: "o Eu coloca o Não-eu no Eu" (BORNHEIM, 2005, p. 87). Dessa forma, a realidade não é simplesmente explicada pelo Eu, mas é também posta por ele. Muito além do racionalismo cartesiano, que separa o sujeito do objeto, vigora neste caso o princípio metafísico, ou o idealismo, segundo o qual não há dois mundos distintos, o do Eu e o do Não-eu: "para Fichte só há, em última instância, um único mundo que é o do Eu puro. A esfera do Não-eu é derivada da do Eu e todo dualismo é superado pela consideração do Não-eu como mero produto do Eu puro" (BORNHEIM, 2005, p. 87). A superação do dualismo fortalece o Eu, elevando-o à razão da existência do ser no mundo: o Eu é o próprio mundo.

Essa ideia está no fundamento da filosofia de Jean-Jacques Rousseau (2010), que propõe a superioridade do sentimento em relação à razão, sendo esse escritor, por isso, considerado o precursor do Romantismo. Não se trata apenas da sua teoria do "bom selvagem", que defendia o retorno do homem a um estado de inocência que a sociedade moderna impossibilitava; trata-se, principalmente, da atitude de voltar-se sobre si mesmo, examinando seus sentimentos para conhecer-se e, por este meio, conhecer todos os homens.

A individualidade tornou-se, assim, o traço mais forte do Romantismo. Prova-o não apenas a produção literária do período, mas principalmente o fato de ela ter construído uma nova visão de mundo, antirracionalista e baseada na ideia de liberdade do sujeito. Graças a essa constituição de um novo homem, e também a mudanças sociais importantes que decorreram desse fato, o individualismo ultrapassou os limites da literatura e da filosofia. Impulsionado pelo capitalismo em suas diversas formas,

degenerou em um tipo de sociedade marcada pelo culto da imagem e do espetáculo: transformou-se em narcisismo.[100] Procuraremos compreender melhor esta questão relacionando-a com a escrita de si.

## NARCISISMO E ESCRITA DE SI

A centralização no *eu* é responsável por um dos símbolos mais utilizados em estudos da escrita autobiográfica: o mito de Narciso. De fato, é a imagem de si que o narrador desse gênero contempla, no presente (como ocorre nos diários e no autorretrato) ou no passado (através da autobiografia ou das memórias). Em qualquer dos casos, a imagem jamais será nítida, exatamente como a água ondulada em que Narciso se via, pois o tempo, as lacunas da memória ou a impossibilidade de representação da linguagem impedem a composição de um retrato fiel do memorialista.

Para Yves-Alain Favre (2005, p. 747), o mito de Narciso "ilustra o poder de Nêmesis que restabelece a justiça universal. Narciso foi punido por ter desejado subtrair-se à lei comum e por ter recusado a amar alguém". Ora, se fosse tomada no sentido original, esta acusação não poderia ser feita ao escritor autobiográfico, afinal escrever sobre si mesmo não significa necessariamente recusar-se a amar o outro. No entanto, como já observamos, o termo "narcisista", quando se refere à escrita de si, geralmente tem uma conotação pejorativa, muito mais próxima da ideia de exibicionismo do que do drama vivido pelo pobre moço da lenda.

A interpretação do mito de Narciso, da forma como acabamos de descrever, bem como o uso do termo "narcisista" em declarações e críticas apressadas, baseia-se em observações empíricas ou conclusões do senso comum, sem base científica que as sustente. O fato é que a propagação do mito ultrapassou os limites da psicanálise, primeira área do conhecimento a utilizar-se da Arte para a explicação dos seus fenômenos, especialmente com os estudos pioneiros de Freud. Os sinais da patologia clínica a que o mito deu nome são os seguintes:

[100] Para um aprofundamento do assunto, remetemos o leitor a dois trabalhos fundamentais: SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público*: as tiranias da intimidade. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 e LASCH, Christopher. *A Cultura do Narcisismo*: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Tradução de Ernani Pavaneli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

> dependência do valor vicário proporcionado por outros, combinada a um medo da dependência, uma sensação de vazio interior, ódio reprimido sem limites, e desejos orais insatisfeitos [...], pseudo-autopercepção, sedução calculada, humor nervoso e autodepreciativo (LASCH, 1983, p. 57)

Vulgarizado pelo senso comum, esse complexo de sintomas foi esvaziado e substituído pela única ideia de egoísmo, esta também destituída de sua caracterização patológica e encarada como um fenômeno social, ou melhor, antissocial. "Narcisista" tornou-se uma etiqueta de uso fácil, aplicada muitas vezes na falta de argumentos sólidos para explicar uma situação ou um comportamento.

Essa mesma ligeireza de apreciação do tema foi adotada por longo tempo em relação à escrita autobiográfica, relegando-a a gênero menor, por vezes frívolo e irrelevante, principalmente se comparado aos gêneros ficcionais. Uma mudança de perspectiva começou a ocorrer em meados do século XX, quando a já vultosa massa de obras autobiográficas passou a receber tratamento crítico especializado, como, por exemplo, nas pesquisas de Philippe Lejeune.

O ponto de partida do trabalho de Lejeune é o conceito que formula para autobiografia: "narração retrospectiva, em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo o acento sobre sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 1998, p.14). Dessa definição, destacam-se alguns aspectos cuja caracterização serve para distinguir a autobiografia de gêneros vizinhos como a biografia, o diário íntimo ou as memórias: a) a forma de linguagem, que deverá ser uma narração em prosa. (Em artigos posteriores - "Autobiografia e Poesia" e "O pacto autobiográfico (bis)" -, Lejeune explica que o critério que o levou a priorizar a prosa foi meramente quantitativo, considerando o número ínfimo de autobiografias em versos); b) o assunto tratado, que será a vida individual, a história da personalidade do memorialista; c) a identidade, tanto entre o autor e o narrador como entre o narrador e a personagem principal; d) a perspectiva da narrativa, que deverá ser a retrospecção.

As condições subentendidas na definição são relativizadas pelo autor. Em outras palavras, elas podem não ser totalmente preenchidas: o texto autobiográfico deve ser principalmente uma narração, mas pode ser contaminado por reflexões ou digressões, por exemplo; a perspectiva deve ser, sobretudo, retrospectiva, o que não exclui outras construções temporais; o tema, embora seja acentuadamente a vida individual do autor, pode incluir a história social ou política que o envolveu.

Há, no entanto, duas condições de caráter absoluto: são as que se referem à identificação entre autor e narrador e à identificação entre narrador e personagem principal. Essas duas condições estão na base do que Lejeune denomina "pacto autobiográfico": a identidade de nome entre autor, narrador e personagem, que é geralmente manifestada pelo emprego da primeira pessoa gramatical. Quando assim não ocorre, é estabelecida indiretamente pela dupla equação: autor = narrador e narrador = personagem, com algo em comum – o nome.

É a identidade de nome (autor-narrador-personagem) que vai distinguir, em última instância, autobiografia de romance autobiográfico. Lejeune opõe o pacto autobiográfico ao pacto romanesco, que se caracteriza pela não identidade entre autor, narrador e personagem e pelo atestado de ficcionalidade (denunciado, às vezes, pelo subtítulo "romance" na capa do livro). A palavra "romance" remete ao pacto romanesco, enquanto "narrativa", por ter sentido amplo, ao pacto autobiográfico.

Como se pode observar, todos os aspectos do gênero memorialístico abordados aqui têm como centro a figura do autor. Aliás, deliberadamente ou não, os estudos sobre a escrita de si têm em comum a valorização desse sujeito, que fora quase proscrito pelos estruturalistas, norteados pelo famoso ensaio de Roland Barthes, "A morte do autor". Nesse ensaio, de 1968, Barthes defendia a noção de escritura como entidade autônoma, independente de sua origem, o autor:

> desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.
> […] é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia[…], atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, "performa", e não o "eu" (BARTHES, 1987, p.49-50)

Estamos distante, como se vê, da filosofia do Romantismo, segundo a qual o sujeito é o produtor da realidade, e o artista o mediador entre os homens e o divino.

Passada a fase áurea do estruturalismo, o autor mantém-se, ao que parece, inabalável em seu lugar, onde o Romantismo o colocou. Um exemplo desse pensamento encontra-se em Orham Pamuk, principal romancista turco da atualidade, que ganhou o Nobel de literatura em 2006. Na reunião de conferências a que deu o título de O romancista ingênuo e o sentimental (2011), o autor analisa a arte do romance a partir do

ensaio de F. Schiller (1991) sobre a poesia ingênua e a sentimental. Transcreveremos parte da resenha que ele faz do texto de Schiller, que tomará como bússola para o seu:

> Nessa obra famosa, que Thomas Mann descreveu como "o mais belo ensaio da língua alemã", Schiller divide os poetas em dois grupos: os ingênuos e os sentimentais. Os ingênuos estão irmanados com a natureza; na verdade, são como a natureza – calma, cruel e sábia. Escrevem poesia espontaneamente, quase sem pensar, não se dando ao trabalho de considerar as consequências intelectuais ou éticas de suas palavras e não se importando com o que os outros possam dizer. Para eles – ao contrário do que ocorre com os escritores contemporâneos – a poesia é como uma impressão que a natureza produz neles organicamente e que nunca mais os deixa. A poesia ocorre naturalmente ao poeta ingênuo, brotando do universo natural do qual faz parte. [...] No ensaio de Schiller, que suscita em mim grande admiração toda vez que o leio, há um atributo entre as características definidoras do poeta que desejo enfatizar de modo especial: o poeta ingênuo não tem dúvida de que seus enunciados, suas palavras, seus versos vão retratar a paisagem geral, vão representá-la, vão descrever e revelar, adequada e minuciosamente, o sentido do mundo – pois esse sentido não está distante nem escondido dele.
>
> Em contraposição, de acordo com Schiller, o poeta "sentimental" (emocional, reflexivo) se inquieta basicamente por uma razão: ele não sabe ao certo se suas palavras vão abarcar a realidade, se vão alcançá-la, se seus enunciados vão transmitir o sentido almejado por ele. Assim, está extremamente consciente do poema que escreve, dos métodos e técnicas que utiliza e do artifício envolvido no seu empreendimento. O poeta ingênuo não vê muita diferença entre sua percepção do mundo e o mundo em si. Já o poeta moderno, sentimental-reflexivo, questiona tudo que percebe, até mesmo os próprios sentidos. E, quando vaza suas percepções em verso, princípios educativos, éticos e intelectuais o ocupam (PAMUK, 2011, p. 17-18).

Como o romancista destacou, importa-lhe a relação do escritor com a sua obra e com o mundo. Embora concorde com a advertência dos teóricos da literatura, de que não se deve buscar entender um romance à luz da vida do autor, o escritor valoriza, ao longo de seu livro, "a 'assinatura' do autor ou autora - sua maneira única de representar o mundo" (PAMUK, 2001, p.37). Para o autor, uma obra só é possível porque seu autor viveu e experimentou o seu mundo antes de construir um mundo ficcional, e utilizou nessa construção, voluntariamente ou não, a sua experiência de vida.

Do mesmo modo, o ideal é que os leitores busquem, segundo Pamuk, o equilíbrio entre a atitude ingênua e a sentimental diante da obra de arte, ou seja, nem ler o romance como se fosse autobiografia, nem pensar que todo texto é apenas constructo e ficção: "Porque, enfim, temos de admitir que, considerados unicamente por si, nem o

caráter ingênuo nem o sentimental esgotam por completo o Ideal da bela humanidade, que pode provir apenas da íntima união de ambos" (SCHILLER, 1991, p. 101).

Embora mais de dois séculos separem os ensaios de Schiller e Pamuk, o que exige a contextualização de cada um antes de estabelecer as relações entre eles, este ponto essencial da harmonia entre o ingênuo e o sentimental parece ser o elo mais forte entre os dois. Naturalmente, há que se reconhecer que a preocupação de Schiller é muito mais filosófica, caracterizada por sua busca do Ideal. O valor do ensaio de Pamuk, por sua vez, está no objetivo de, digamos, atualizar a essência do pensamento romântico em noções próximas de uma civilização que, se aparentemente desistiu do Ideal, não abriu mão do prazer da fruição artística.

A escrita autobiográfica também herdou do Romantismo o princípio da comunicação entre os indivíduos com sua dupla função: compartilhar a visão de mundo – a subjetividade – do artista, e transmitir o valor que o passado e a tradição têm na formação humana e estética de cada um. O homem deve ser considerado em sua relevância não enquanto indivíduo somente, mas em sua relação com os outros – o Homem, a humanidade. Louis Lavelle, quando analisa O Erro de Narciso (2012, p. 53), afirma: "A intimidade, portanto, é individual e universal ao mesmo tempo. A intimidade que acredito ter comigo mesmo só se descobre na intimidade da minha própria comunicação com um outro". Esse princípio fundamental da comunicação, sem a qual a individualidade não existe, envolve várias relações: o eu consigo mesmo, com sua família, com sua comunidade, e também com o seu passado, não apenas o pessoal, mas o da história da humanidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os românticos viam com seriedade, sem abrir mão da liberdade de regras, o tratamento poético conferido à obra de arte, o que significava, entre outros princípios, a elaboração formal do conteúdo subjetivo. Essa teoria, que é um dos fundamentos da conceituação de Literatura, também se estende à escrita de si. É, aliás, um dos pontos de contato entre o texto autobiográfico e o texto literário enquanto portador de ficcionalidade: ambos são produtos da elaboração da linguagem por parte do escritor. Por isso é possível a permeabilidade entre ficção e confissão tanto no romance como na autobiografia.

A narração de uma vida, em memórias, diários, autobiografias etc., é também o relato da formação de um indivíduo que, provavelmente por achar válida a sua experiência, decide compartilhá-la com os outros. Ocorre que o próprio momento da escrita é também de formação, pois como ele permite ao memorialista ser "espectador de si mesmo", no dizer de Schiller, acaba por lhe dar a oportunidade de refletir sobre seus atos, eus erros e acertos, suas limitações, enfim, e com isso aprender mais sobre si mesmo e sobre a sua realidade.

Textos de formação ou não, a Literatura e a escrita de si têm em comum um valor caro aos românticos, como vimos: a comunicação entre os homens, que pressupõe a existência de pessoas por trás da escrita, sujeitos responsáveis por um discurso que não deveria, a nosso ver, ser limitado a um simples enunciado linguístico ou, o seu autor, a uma mera função social. De pessoas para pessoas é que se faz a comunicação literária, assim nos ensina Schlegel (1994, p. 89) em um de seus fragmentos. Se ela difere da comunicação do dia a dia por não dar ênfase ao referente, e sim à própria linguagem, isso não significa que seja vazia de significado humano (psíquico, social, histórico). De pessoas para pessoas. Valeria a pena, se não fosse assim?

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. 4. ed. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LASCH, Christopher. *A Cultura do Narcisismo*: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Tradução de Ernani Pavaneli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LAVELLE, Louis. *O Erro de Narciso*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.

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

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAMUK, Orham. *O Romancista Ingênuo e o Sentimental*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os Devaneios do Caminhante Solitário*. Tradução de Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a Poesia* e outros fragmentos. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

# IMAGENS DE ESTRANHOS: UMA LEITURA DO CONTO "AO SIMULACRO DA IMAGERIE"

Francisco Aedson de Souza Oliveira
Antonia Marly Moura da Silva
Maria Aparecida da Costa
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo analisar a metáfora do estranho no conto "Ao simulacro da imagerie" de Caio Fernando Abreu, publicado em *Estranhos estrangeiros* (1996). Com base neste enfoque faremos uma leitura crítica analítica do conto tendo como referência os estudos de Freud (1996), Bauman (1998) e Kristeva (1994) sobre o conceito de estranho, Viñar (1992) sobre a condição de exílio. Constata-se a partir da análise que a condição de estranho em "Ao simulacro da imagerie" é figurada a partir de dois aspectos: o primeiro, a não aceitação da homossexualidade da personagem masculina o que acarreta a criação de uma imagem ideal e, consequentemente, indicia o estranho de si; e o segundo, sua situação de estrangeiro no próprio país, já que era visto pelos seus semelhantes nativos como diferentes.
**PALAVRAS-CHAVE**: Caio Fernando Abreu. *Estranho estrangeiros*. "Ao simulacro da imagerie". Estranho de si. Estrangeiro.

## CONSIDERAÇÃO INICIAIS

O poeta gaúcho, Caio Fernando Abreu, é reconhecido pela crítica como um escritor que elege temáticas ligadas ao efeito de estranhamento expresso pelos indivíduos ficcionais em relação a si mesmo e/ou ao outro, ao vazio da vida nos grandes centros urbanos, a situações de solidão, de sexualidade e de identidade, como elementos centrais de suas narrativas. Porém, é válido destacar que o tema que mais nos interessa nesse trabalho é a problemática do estranho.

O estranho é uma temática central na literatura, basta recorremos a exemplos como *Metamorfose* (1915) de Kafka, *O estrangeiro* (1942) de Albert Camus, entre outros, para percebemos contornos desta figura na tradição literária e, em particular, na contemporaneidade, principalmente na ficção de Caio Fernando Abreu, eleita aqui como nosso objeto de investigação por observarmos que o estranho é elemento marcante de sua narrativa. Dessa forma, objetivamos, nesse trabalho, analisar a metáfora do estranho no conto "Ao simulacro da imagerie", publicado na obra *Estranhos estrangeiros* (1996), dando destaque ao modo de configuração do estranho,

bem como a noção de *persona*, conceitos fundamentais para a compreensão das personagens centrais das narrativas.

Freud (1996), no seu ensaio "O estranho", evidencia que o estranho está relacionado a aquilo que causa medo, horror, ou seja, que é assustador, mas que nos remente ao conhecido, ao familiar. Ao citar Jentsch, Freud relaciona o estranho a algo que não sabemos abordar e aponta uma possível ambivalência entre *heimlich* (familiar) e *unheimlich* (estranho/não familiar). Essa ambivalência tratada por ele está além da raiz semântica, reside na possibilidade desse efeito de estranhamento partir de algo conhecido que ficou reprimido na mente humana e agora volta causando uma sensação desagradável e ao mesmo tempo familiar. De acordo com Freud (1996), podemos compreender o que é estranho a partir de dois sentidos: acepção da palavra no decorrer da história, ou mesmo nas propriedades dos indivíduos que despertam em nós um sentimento de repulsa, inferindo a natureza desconhecida por meio de tudo que eles têm em comum.

Bauman (1998), inspirado nas teorias freudianas sobre o estranho, procura adaptá-lo ao contexto pós-moderno através do texto "A criação e anulação dos estranhos" que integra o livro *O mal estar na pós modernidade* (1998). O enfoque teórico de Bauman está relacionado, especificamente, com os sujeitos estranhos. Essa categoria de estranho tem uma grande afinidade com a angústia, sentimento responsável por causar uma turbulência na vida individual dos sujeitos, o que acaba abrindo espaço para que a incerteza seja introduzida, despertando o mal estar de se sentir perdido. Em relação aos conceitos de Kristeva é importante mencionar que ela entende o estrangeiro como sinônimo de estranho. Logo na abertura do livro *Estrangeiros para nós mesmo*, visualizamos uma tentativa de Kristeva (1994) em definir o estrangeiro que demonstra aspectos paradoxais em relação a sua existência: "Estrangeiro: [...] Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. Nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo" (1994, p. 9).

Esse possível conceito faz-nos refletir sobre concepções circunstanciais e momentâneas, acerca dessa figura – como a de uma "vítima romântica" que causa certa mobilidade e agitação, e/ou como "intruso" aquele que não pertence aquele espaço, mas que no fim deve encontrar sua "morada" que está imbricada em um, "nós", que na junção de todas as vozes do "eu" e do "tu", as eliminam. De forma mais consistente, Kristeva (1994, p. 9) afirma que "estranhamente o estrangeiro habita em nós; ele é a

face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo em que se afunda o entendimento e a simpatia". Dessa forma, para a autora, o estrangeiro é de forma ambígua a imagem do outro, da alteridade, que se sente estranho em terras estrangeiras, bem como é aquele que vive dentro de nós e entre nós, o que nos coloca na condição de estranhos de si mesmos.

## "AO SIMULACRO DA IMAGERIE": O EFEITO DE ESTRANHAMENTO NA REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS

O conto "Ao simulacro da imagerie" apresenta um narrador observador que expõe os fatos ocorridos exclusivamente em terceira pessoa e não se confunde com nenhuma das personagens. Em linhas gerais, narra a história de um homem não nomeado, que vivencia a condição de estranho no seu próprio país, após recém chegar de anos de exílio político no Chile, como podemos perceber a partir do seguinte trecho: "[...] assim estrangeiro no próprio país, assim aterrorizado com qualquer possibilidade com qualquer possibilidade do toque do outro humano em sua branca pele triste sem amor vinda do exílio" (ABREU, 1996, p. 13). O estranho configura-se, nesse conto, através do olhar do outro que encara o nativo que volta as suas origens como ser diferente, como se ele não fizesse mais parte daquele lugar, o típico estrangeiro. É válido mencionar que o tempo na narrativa é cronológico, apesar das recordações do passado trazidas à tona quando as personagens se encontram em uma tarde de sábado, tempo em que decorre a duração da história narrada.

A narrativa se passa em uma grande metrópole, em uma tarde de quase novembro, início da primavera no hemisfério sul, estação do ano que, no senso comum, é característica pelos ventos responsáveis por levar para longe os maus espíritos deixados pelo inverno. Segundo Peixoto (1987, p. 83), "A metrópole é ao mesmo tempo causa e símbolo da deriva e decadência, dos indivíduos", pois ela representa para os indivíduos o lugar dos sonhos frustrados e das expectativas jamais vividas. A verdade é que em todos os lugares que os considerados estranhos param, encontram o mesmo vazio, a mesma solidão. É oportuno destacar que essa tarde é o tempo que marca o início e o término da narrativa. É no espaço do supermercado que acontece o desenrolar da história, local em que uma mulher, não nomeada, reencontra e observa de longe um homem, também não nomeado, com o qual ela se envolveu amorosamente há anos atrás, como nos informa o narrador: "Ele era homem que conhecera havia muito tempo,

quando ainda não era esse urbanoide naquele supermercado mas apenas um quase jovem recém chegado de anos de exílio político [...]" (ABREU, 1996, p. 13).

A partir desse fragmento, percebemos que a personagem masculina passou por um processo de exílio e depois de muitos anos volta para o Brasil. Em sua terra natal, depois do regresso, passa a ser visto como um estranho. A referência ao simulacro pode estar relacionada a imagem criada pela figura masculina como escape para sobreviver em um lugar aparentemente estrangeiro, para amenizar a condição de ser diferente, afinal ele também não pertencia mais àquele espaço. Essa criação de imagens pode ser inferida a partir do título, pois simulacro estar relacionado à questão da cópia que representa simbolicamente uma realidade, e *imagerie* é um termo francês, que traduzido para o português, significa imagem. O tal simulacro pode estar associado a criação de uma imagem de mulher que o admira, pois ele não a deseja sexualmente, apenas mantém por ela um sentimento de admiração. O estranho ocupando o espaço nativo é demarcado na narrativa a partir do posicionamento do narrador ao descrever o convívio das personagens: "assim jovem, assim estrangeiro no próprio país, assim aterrorizado com qualquer possibilidade do toque de outro humano em sua branca pele triste sem amor vinda do exílio" (ABREU, 1996, 13).

Na trama, o relacionamento deles é figurado de modo conflituoso, em virtude das visões de mundo totalmente dicotômicas e da personalidade dos dois serem completamente diferentes. De acordo com o narrador, a mulher era "Limpa, ordenada, trabalhadeira, aquela mulher todos os dias. E morta de cansaço e amor sem esperanças [...]" (ABREU, 1996, p. 14), demonstrando, assim, ser uma pessoa sensível, que, de forma introspectiva, desejava ser amada pelo outro. Já o homem é caracterizado como "Dissimulado, songamonga [...]" (ABREU, p. 14), incapaz de amar a ela e a si mesmo, características essas adquiridas talvez durante o exílio. A pele branca pode estar associada ao seu enclausuramento, tendo em vista que ficava a maior parte do tempo sozinho, trancado, alimentando a angústia de ser um estrangeiro, o outro, sem ter ao menos a chance de estabelecer relações. Em toda a narrativa, é possível perceber que as personagens vivenciam um estado de silenciamento, o que favorece a introspecção, e, assim, suscita uma reflexão sobre si mesmo. É válido destacar que o silêncio das personagens permanece em todo o decorrer da narrativa, mesmo quando encontram-se no supermercado, pois em nenhum momento os dois se aproximam para iniciar um possível diálogo, esse que não era travado nem mesmo quando moravam juntos. É oportuno destacar que é visível um esforço maior da mulher, já que tenta de todas as

formas se agarrar a essa identidade de esposa dedicada e apaixonada, mas nesse caminho ela acaba se perdendo em virtude das emoções que não permitem a definição de si mesma. Mesmo separada e depois de muitos anos, é na busca do outro que ela procura se reencontrar enquanto sujeito, por isso, ao observá-lo de longe, ela recupera as lembranças do passado, do tempo em que tentavam ser felizes.

O problema da identidade aparece figurado na seguinte passagem da narrativa: "E o suor e a náusea e a aflição de todos os supermercados do mundo nas manhãs de sábado" (ABREU, 1996, p. 11). Sábado é o dia em que os sujeitos dos grandes centros se dedicam para dar conta das responsabilidades pessoais e os afazeres domésticos, como fazer compras. O supermercado é um espaço sistemático devido a sua forma de organização em seções. Dentro dele, as personagens podem ser vistas de modo sistemático também, afinal, nesse local ela é apenas uma mulher separada e ele um homem solitário em meio ao caos urbano. Esse sujeito tipicamente moderno é condenado, de acordo com Peixoto, a ter uma identidade fluída, nunca estabelecida, pois, já sem raízes profundas, buscam eliminar o seu raso "passado para, no entanto, jamais encarnarem convicentemente uma outra figura, condenando-se a errar para sempre nessa espécie de limbo que é a grande cidade [...] tentando encanar a imagem que construíram para si".

É exatamente isso que visualizamos no decorrer da narrativa, um homem que tenta representar/simular uma outra imagem que não condiz com o seu eu interior. É nesse sentido que podemos dizer que o protagonista da narrativa coloca em cena o jogo da essência *versus* aparência. A essência estar relacionada com a realidade que envolve o verdadeiro eu desse homem, ou seja, um sujeito que não assume sua condição de homossexual; e a aparência, a uma máscara criada por ele para sobreviver na sociedade, já que ele abdica da sua identidade para viver um papel imposto pela sociedade capitalista e machista, que é o de heterossexual, que constitui uma família através do casamento. Ao tomar a decisão de ser outra pessoa, a personagem masculina passa a vivenciar o efeito de estranhamento de si mesmo, haja vista que não se reconhece desempenhando esse papel.

O conto é permeado de campos duais que marcam a proximidade e o distanciamento do casal, traços que servem de marca para a construção da narrativa, como, por exemplo: ora o texto se passa no passado, ora no presente; enquanto ela veste roupas indianas e calça chinelos havaianos, o que a aproxima do modo de ser dos *hippies*, além disso, é comparada pelo narrador a "uma garça [...] pousada no meio do

charco açucarado" (ABREU, 1996, p. 12), denotando que ela leva uma vida simples; ele, por outro lado, veste camisa de linho e mostra-se totalmente adequado à vida cotidiana das grandes metrópoles, que mesmo sendo um estranho nesse espaço, via-o como familiar, afinal, já se adaptou a esse estilo de vida. Outro aspecto contraditório entre as personagens é que um preza pelos produtos naturais e o outro valoriza os produtos industrializados. Esses fatos podem ser comprovados nas seguintes palavras do narrador: "Sem jeito, sem vê-la, ele tentava enfiar as compras nas sacolas de plásticos, e enviesando a cabeça ela investigou curiosa: vodca, uísque [...]" (ABREU, 1996, p. 13).

Esse sujeito não nomeado que reside em uma grande cidade e que vive em um pequeno apartamento, é apreciador de bebidas alcoólicas e comidas industrializadas. Sendo um estranho nessa sociedade capitalista, ele desencadeia uma sensação de não pertencimento. A personagem feminina, angustiada a cada dia que passa ao lado desse homem que não demonstra afeto, apenas admiração, encontra-se cada vez mais cansada e, por isso, sente-se incapaz de alimentar a esperança de que ele um dia olhe para ela com desejo, com amor. Sua insatisfação pode ser percebida através do seguinte trecho:

> Conferia-lhe uma superioridade que ela não possuía para não ter que beijá-la. [...]. Durante três anos. Nunca lhe dera um orgasmo. Nunca deitara nu ao lado dela na cama, nua também. No máximo sussurrava doçuras tipo: "Fica agora assim por favor parada contra essa janela de vidro que a luz do entardecer está batendo nos seus cabelos e eu quero guardar para sempre na memória essa imagem de você assim tão linda (ABREU, 1996, p. 14).

Ao contrário dele, ela gostaria de ser tocada, beijada, amada, desejada, porém nunca conseguiu ao menos atingir o auge do prazer, o orgasmo. Essa necessidade de aceitação, de ser percebida, é expressa desde a epígrafe "Ah, bruta flor do querer" que é um trecho da música de Caetano Veloso intitulada "O quereres", que versa sobre esse caráter contraditório dos desejos. Ao prezar a objetividade e a vontade de subir na vida, o homem acaba deixando para trás a satisfação pessoal, que pode ser adquirida através do amor e que poderia ter sido compartilhado com a suposta amada. A mulher impossibilitada de alcançar sucesso no enlace, e sem aguentar mais viver mendigando o amor e a atenção desse sujeito, denota para o leitor através de ações de revolta que o seu companheiro é um exilado, tanto no contexto social, quanto no contexto da sexualidade; e ao tomar consciência disso, separa-se e passa a agir histericamente, como expõe o

narrador ao se remeter ao passado das personagens no tempo em que ainda viviam juntas, para demonstrar a cena que marcou o fim do casamento que durou três anos:

> E jogou dois copos de uísque na cara dele, ligou bêbada de madrugada durante três dias, deixou recados terríveis na secretária eletrônica ameaçando suicídio, processo, chamando-o de ladrão, "Quero porque quero minhas fitas de Astrud e Chet de volta, sua bicha broxa", bem bruta e irracional repetindo o que seu analista, também exausto de tudo aquilo, dissera não especificamente sobre ele, mas sobre todos os homens do mundo: homossexual enrustido que não deu o cu até os trinta e cinco anos vira mau-caráter, minha filha. Ele tinha trinta e sete quando se conheceram. Agora quantos mesmo? Uns quarenta e três ou quarenta e quatro, era de libra, daquele tipo que não sabe a hora de nascimento (ABREU, 1996, p. 14-15).

Dessa forma, é colocado em jogo para o leitor o que já vinha aos poucos sendo expresso na narrativa sobre a condição sexual da personagem masculina, ele é homossexual. Ele é o estranho no seu próprio país e o estranho de si mesmo, tendo em vista que vive de esconder-se de si mesmo e da sociedade através de um casamento heterossexual frustrado para atender a padrões sociais impostos. Nessa perspectiva, é possível inferirmos que o exílio para o Chile pode ter sido uma espécie de fuga para a aceitação de sua condição. No entanto, essa tentativa também é frustrada já que fora da sua terra de origem não consegue liberta-se da sua condição de estranho e assumir seu verdadeiro eu. Levando em consideração uma perspectiva externa da construção desse sujeito, podemos afirmar que ele carrega dentro de si um estranho que necessita ser revelado a todo instante, mas que permanece obscuro. Nesse sentido, o homem assume uma nova personalidade que não condiz com seu eu real, enfim, ele cria uma imagem falsa de si, ou seja, formula a *persona* – espécie de máscara capaz de representar um determinado efeito sobre os outros e, por outro lado, ocultar a verdadeira identidade (JUNG, 2008). Essa construção de máscara por parte da personagem masculina para satisfazer a um padrão social significa um verdadeiro autossacrifício, que leva o indivíduo a identificar-se com uma mentira. No entanto, Jung (2008, p. 70) afirma também que o sujeito jamais conseguirá desembaraçar-se de si mesmo "em benefício de uma personalidade artificial. A simples tentativa de fazê-lo desencadeia [...] reações inconscientes [...]. O "homem forte" no contexto social é, frequentemente, uma criança na "vida particular", no tocante a seus estados de espíritos".

É exatamente isso que acontece com a personagem masculina ao tentar desembarcar-se de si mesmo, escondendo sua verdadeira sexualidade e investindo em

um relacionamento fracassado para atender aos anseios sociais, criando uma personalidade artificial, uma máscara, que o colocou na condição de estrangeiro. Devido a isso, tratava sua mulher com indiferença, não demonstrava sentimentos, e, após a separação, passa a se entregar aos vícios e a se afundar no poço da solidão. Do ponto de vista do outro, ele aparentava ser esse "homem forte", no entanto, para si mesmo, era um indivíduo depressivo por não poder assumir seu eu real. Na poética do escritor Caio Fernando Abreu, é comum esse sujeito que vive num grande centro urbano, sozinho, melancólico, que cria diversas faces do eu para poder conviver socialmente, eufemizando, assim, sua condição de estranho social e sexual.

É possível perceber, a partir da história narrada, um aspecto dualístico ligado ao real e ao ilusório, que nos faz lembrar das discussões de Clément Rosset no seu livro *O real e o seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (2008). No conto, a mulher alimenta uma ideia de homem ideal a ser preenchida por esse indivíduo com o qual ela convive e através da qual ela se manteve firme no relacionamento. Mergulhado no seu eu ideal, a personagem masculina também se mantém firme no seu papel de homem fiel, tendo em vista que não se relacionava nem com outras mulheres, nem com homens, fazendo a mulher acreditar numa ilusão. Ao quebrar com essa ilusão e se dar conta do real, a figura feminina desenvolve um processo de angústia. Nesse sentido, de acordo com Rosset (2008, p. 92), o fundamento da angústia da personagem de estar "aparentemente ligado aqui à simples descoberta de que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser". Assim, o reconhecimento de si não pode se dar necessariamente a partir do afastamento de si próprio, mas este é "igualmente perceptível no afastamento de outros que não si próprios, quando parece que estes são ao mesmo tempo indesejáveis e semelhantes" (ROSSET, 2008, p. 95).

No imbrincado mundo ideal e ilusório é traçado uma espécie de fuga pelas personagens para si próprios. Ele se refugia na criação da imagem de uma companheira, e ela, na imagem de um homem ideal, situações que não se concretizam. É justamente essa irrealização da personagem feminina que ela demonstra em tom de amargura e insatisfação ao descrever e caracterizar esse sujeito que não é mais, aos olhos dela, alguém que desperte bons sentimentos, como podemos observar no seguinte trecho: "E aquela barriga nojenta, aquele Ar de Quem Venceu na Vida, aquela camisa sintética [...] saindo torto e quase gordo do supermercado" (ABREU, 1996, p. 15). Percebe-se aqui, a construção de um sujeito que valoriza o que é ditado pelo outro, principalmente, no que

se refere à constituição de sua imagem. Ao apontar características negativas do homem, o narrador revela para o leitor que mesmo depois de tantos anos, a personagem feminina carrega o ressentimento de não ter sido amada verdadeiramente, colocando em foco toda a sua subjetividade que foi despertada pelo reencontro. A angústia e o desespero dessa mulher está relacionada ao fato dela não conseguir despertar ou abstrair a capacidade fugidia de atrair seu objeto de desejo.

No final da narrativa, a personagem feminina sai do supermercado, deixando a sensação para o leitor que o reencontro com esse homem, tão representativo em seu passado, serviu para reconfigurá-la, fato que o narrador nos faz inferir a partir da descrição da cena final da narrativa:

> Lá fora o vento bateu em sua saia longa, fazendo-a voar. "Estou sem calcinha", ela lembrou. [...]. Sem pensar em nada, sem nenhuma amargura, nenhuma vaga saudade, rejeição, rancor ou melancolia. Nada por dentro e por fora além daquele quase novembro, daquele sábado, daquele vento, daquele céu azul – daquela não dor, afinal (ABREU, 1996, p. 15).

Com uma espécie de alívio, a personagem feminina sai em busca de casa, sentindo a brisa do vento bater em seu corpo, livre para recomeçar a sua vida sem rancores, amarguras, liberta do simulacro ao qual estava presa – o da companheira perfeita para ser apenas admirada. A primavera, como o próprio narrador coloca no início da narrativa, com seus ventos que eliminam os maus espíritos do inverno, é responsável por levar para longe as impurezas dessa mulher que já não sente mais a dor do desprezo, da falta de carinho, enfim, da falta de um amor. O homem tem em seu destino a sina de estranho em seu próprio país, possivelmente motivado por sua condição sexual, bem como de estrangeiro de si mesmo, pois cria uma imagem ideal, um simulacro para sobreviver no espaço no qual está inserido, espaço esse permeado de preconceitos, padrões e valores impostos por uma sociedade capitalista. O final nos faz pensar que esse sujeito não evolui na sua condição de sujeito exilado, tanto fisicamente, quanto socialmente, tendo em vista que não busca reconstituir e/ou assumir sua identidade, preferindo continuar vestido de máscaras sociais.

**REFERÊNCIAS**

ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Traduzido sob a orientação geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 18, p. 237-269.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JUNG, Carl. *O eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas*: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Editora Brasiliense,1987.

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

VELOSO, Caetano. *O quereres*. In: http://letras.mus.br/caetano-veloso/44758/ acesso em 01 de dezembro de 2013.

# SAMUEL RAWET: UMA ESCRITA MIGRANTE NA LITERATURA BRASILEIRA

William Conceição Santos
Lígia Guimarães Telles (Orientadora)[101]
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

**RESUMO:** Este trabalho é oriundo do projeto de dissertação desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA) intitulado "Trânsitos de vida, migrações de escrita: autobiografia e ficcionalidade na literatura e na ensaística de Samuel Rawet", que investe no estudo comparado das produções ficcional e ensaística do escritor judeu-polonês-brasileiro Samuel Rawet, considerando os entrecruzamentos discursivos que relacionam autobiografia e ficcionalidade. A partir do panorama da ficção brasileira de traço judaico e da leitura do conto "A prece", busca-se refletir sobre a representação da figura do imigrante, típico perfil de personagem da ficção do escritor. Assim, observa-se em que medida essa ficção migrante rasura a ponte que liga as categorias de nacionalidade e literatura brasileira.
**PALAVRAS-CHAVE**: Ficção migrante. Literatura judaica. Nacionalidade literária. Samuel Rawet.

Samuel Rawet se enquadra num perfil de escritores imigrantes de origem judaica que aparece na literatura brasileira no início da década de 1940, com a publicação da obra *Numa clara manhã de abril*, do escritor judeu-gaúcho Marcos Iolovitch, considerada, segundo a periodização fornecida por Regina Igel (1997), a primeira obra literária brasileira de traço judaico escrita em língua portuguesa. Observa-se que nesta época, o país recebeu um significativo fluxo de imigrantes judeus asquenasitas, isto é, aqueles oriundos da Europa Central e do Leste Europeu, principalmente os que vieram da Alemanha, da Rússia e da Polônia. Refugiados da segunda guerra e da perseguição nazista, esses imigrantes figuravam a América como uma espécie de Canaã Ocidental, lugar de esperança, de sobrevivência e de manutenção de suas práticas religiosas e tradicionais, distantes da intolerância e das situações de miséria vivenciadas na Europa.

Aqui, os imigrantes judeus estabeleceram-se nos setores do comércio, das confecções e da fabricação de móveis, além de atividades ligadas ao empréstimo a prazo. Com a ascensão social das novas gerações, passaram a ocupar as principais

[101] Professora credenciada do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. E-mail: ligiatelles@terra.com.br.

atividades dos círculos financeiro e intelectual do país. Dentre as atividades intelectuais exercidas por imigrantes de origem judaica no Brasil, a que mais interessa nesta pesquisa é voltada para a escrita ficcional.

Regina Igel (1997), em *Imigrantes judeus, escritores brasileiros:* o componente judaico na literatura brasileira, nos informa que o aporte textual desses escritores de origem judaica constitui-se, normalmente, pelo aguçamento de suas memórias acerca do processo de instalação no país, do impacto causado pelas barreiras culturais, linguísticas, climáticas e religiosas, ocasionando angústia, mal-estar, marginalização e exílio. Constam também temas que rememoram as perseguições e as condições subumanas a que foram submetidos na Europa e a intrigante e traumática memória do Holocausto. Estas são as principais experiências-limite aliadas à experiência exílica e errante dos imigrantes judeus e que são força motriz para o ato de narrar, seja em textos mais próximos da factualidade, como os depoimentos, entrevistas, ensaios e cartas, seja aqueles da ordem ficcional, estabelecendo, assim, uma relação complexa entre os limites da vida e da ficção.

Samuel Urys Rawet nasceu na pequena aldeia judaica de Klimontow, na Polônia, em 23 de julho de 1929. Chegou ao Brasil em 1936, com apenas sete anos, acompanhado de sua mãe e irmãos. No ano em que chegou, naturalizou-se brasileiro. Assim como muitos de seus personagens, peregrinos em diversos trânsitos urbanos, viveu nos bairros de Leopoldina, Ramos e Olaria, no subúrbio do Rio de Janeiro. Sua vida literária inicia-se com publicações no jornal Café da Manhã, entre 1949 e 1951 e, nesta mesma época, colaborou com a *Revista Branca*. Formou-se, em 1953, na Escola Nacional de Engenharia.

Rawet foi calculista de concreto armado na equipe de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Joaquim Cardozo, participando de importantes construções, como a da cidade de Brasília, do prédio do Congresso Nacional e do Monumento aos Mortos da Segunda Guerra, no Rio. Esteve, por um ano, em Israel, acompanhado de Niemeyer, na construção da Universidade de Haifa. Dividia, portanto, as atividades de escritor – ficção, ensaio, peças teatrais – e de engenheiro vinculado à Secretaria de Viação e Obras do Distrito Federal. Morou em Brasília de 1962 a 1969 e de 1974 a 1984, ano em que foi encontrado morto em seu apartamento, na cidade satélite de Sobradinho.

Como escritor, estreou com *Contos do imigrante*, em 1956 e, até 1981, publicou mais 12 títulos, dentre ensaios, contos, novelas e peças teatrais. As personagens de Rawet parecem ser projeções da própria vida do escritor. São marcados

pela experiência do trânsito diaspórico, pela solidão, pelo exílio, pelas dificuldades de sociabilidade e pelas barreiras linguísticas e culturais. O título da coletânea sugere uma relação de ambiguidade, que pode ser lida, pelo menos, por suas assertivas: São contos do autor, que é imigrante, ou contos que tematizam a condição de qualquer sujeito, do ponto de vista indeterminado, que se figure imigrante. De qualquer forma, o título da obra de estreia já pressupõe a atenção voltada para o caráter de migrância como tema de uma literatura brasileira contemporânea.

A maior parte dos *Contos do imigrante* e vários outros contos de outras publicações de Samuel Rawet são marcados por personagens em trânsito, expondo implícita ou explicitamente a sua condição de estrangeiridade. Sobrevivem a essa experiência exílica, confrontados por conflitos de sociabilidade, decorrentes do impacto da diferença, enfrentando a incomunicabilidade, a marginalidade, a solidão, o mal-estar da relocalização, a angústia imposta pelas barreiras culturais, religiosas, linguísticas e relacionais.

O interesse pelo tratamento teórico-crítico acerca da literatura de traço judaico, produzida por escritores de origem judaica é recente, especialmente, através das mais conhecidas fontes de referência encontradas em Nelson H. Vieira (1995), Regina Igel (1997) e Berta Waldman (2003). Em *Jewish voices in Brazilian literature: a prophetic discourse of alterity*, de Nelson H. Vieira (1995), sem tradução em português, Samuel Rawet (objeto desta pesquisa), Clarice Lispector e Moacyr Scliar são eleitos como os três maiores escritores representativos da voz judaica na literatura brasileira.

Em *Imigrantes judeus, escritores brasileiros:* o componente judaico na literatura brasileira, Regina Igel (1997) constata a existência de uma periodização literária de escritores brasileiros de origem judaica, principalmente os de origem asquenasita, tratando explicitamente da condição do imigrante judeu no Brasil. Os textos são categorizados pela autora como documentais, semificcionais e ficcionais, de escritores com ou sem pretensões literárias, mas guardando em comum a memória da experiência imigratória de maneira direta, isto é, quando esses sujeitos chegam ao Brasil ainda crianças, ou de maneira indireta, no caso dos ascendentes de primeira geração, nascidos no Brasil.

Para Regina Igel, a característica fundamental do que a autora chama de "literatura brasileira judaica" é o alinhamento entre a origem judaica do escritor à temática judaica explícita no seu texto. Dentre as centenas de nomes constantes da obra crítica de Regina Igel que escreveram sob uma textualidade reconhecida como "judaica"

em nação brasileira, destacam-se Marcos Iolovitch, Samuel Rawet, Moacyr Scliar, Adão Volosh, Eliezer Levim, Samuel Malamed, Boris Schnaiderman, Luis Krausz, Jacó Guinzburg, Elisa Lispector e, com alguns contrapontos defendidos pela autora, Clarice Lispector. É digno de destaque que na literatura brasileira contemporânea, existem recentes publicações de jovens escritores que são netos ou bisnetos de imigrantes judeus, pertencendo, dessa forma, à segunda ou à terceira geração de brasileiros de origem judaica, assimilados, evidentemente, à cultura brasileira, mas tematizando em seus textos ficcionais a transmissão familiar da cultura judaica.

Na obra *Passos e rastros:* presença judaica na literatura brasileira contemporânea, Berta Waldman (2003) considera a escrita de traço judaico como um texto híbrido, que põe as culturas brasileira e judaica em relações de complexidade e ambiguidade, como linhas de força que situam o ponto de entrelugar do escritor já familiarizado com realidade cultural brasileira e o olhar sobre suas bagagens étnica, cultural e religiosa guardadas na memória individual ou familiar.

Essa perspectiva de análise da literatura de escritores de origem judaica busca na crítica biográfica os subsídios de estudo da relação complexa entre fato e ficção, vida e narrativa. Ressalta-se que os aspectos reconhecidos como judaicos não fazem parte de um conjunto homogêneo de uma sólida e unificada identidade judaica, visto que o judaísmo, ou melhor, os judaísmos e as judeidades se configuram por diferentes categorias identitárias – a religiosa, a cultural, a nacional e a tradicional – e, pelo seu movimento diaspórico, se associam a diferentes nacionalidades, formando, por excelência, diversos gentílicos compostos expatriados (judeu-polonês, judeu-alemão, judeu-brasileiro, etc.). A judeidade, do ponto de vista textual, configura a forma com que esse escritor diaspórico vive o seu judaísmo e de como determinadas linhas de força aparecem em seu texto como expressão de suas marcas.

Escolhemos o conto "A prece", de Samuel Rawet, para a análise aqui pretendida. O conto é narrado em terceira pessoa e relata a trama de Ida, uma senhora imigrante instalada num bairro onde todos a consideravam estranha. O conto se inicia com Ida transitando pela vizinhança em direção à sua casa, portando dois grandes pacotes, enfrentando os olhares de medo e curiosidade por parte de um grupo de meninos do bairro ("Nunca tiveram coragem de olhá-la de frente, e quando lhe atiraram a primeira pedra, raspando os pés, na expectativa de ouvir a língua engrolada, só encontraram um olhar pálido e uma boca crispada").

A incomunicabilidade, a marginalidade, a solidão, o mal-estar de relocalização, a angústia das barreiras culturais e relacionais são os conflitos que cerceiam esta imigrante ("No segundo dia da chegada foi pedir fósforos à velha Genoveva, que sentada num banco, descansava no tanque, acendendo o pito. Genoveva abriu um olho meio fechado, livrou a boca e sorriu com meia dúzia de dentes espalhados na gengiva. Custou a compreender o desejo da estranha. "Favor... Empresta...", os dedos riscavam a palma da mão, e nos olhos de súplica um medo dos risos que a garotada preparava. "Iô fazer..." mímica esquisita, espremida aos saltos, a palavra que falta").

A visão estranhada construída acerca do outro vem associada a apelidos pejorativos que marcam o diferente como aquilo que é drasticamente oposto. Ida era vítima de risos e provocações, além de ser tratada por atribuições ofensivas ("a gringa", "a estranha"). Depois desse episódio, volta para casa para cumprir um ritual religioso. Era uma sexta-feira, à tarde. É possível que esse dado se refira à prática do *shabat*, da cultura judaica, um ritual de orações e alimentação específicas que se inicia no fim da tarde de sexta e se estende até o fim da tarde de sábado.

Ida preparou os objetos do ritual. Ao deparar-se com uma fotografia, lembrou-se de Isaías, seu provável marido e de seus filhos. ("Uma algazarra no pátio. Correrias pela casa. Gritos, cantoria saindo do tanque. Um rádio no andar de cima despejava sambas. Em meio à vibração Ida parada junto à janela, perdia, sem língua, sem voz. Enfiada numa vida que nunca fora sua. O corpo todo inda doía da andança. Subir e descer ruas, escadas, bairros. Andar. E estar só. Ida sentia um cansaço inundar lhe a alma. Filho já os tivera, marido também. De tudo, só o retrato na parede. E ela. No rosto marcado de rugas, um sofrimento triturado. Esquecia. Morreram-lhe todos com a guerra"). Considerando que o narrador não revelou a identidade nacional/ cultural de Ida, neste fragmento, o dado da terrível memória da guerra aumenta o indício judaico representado na narrativa.

O vapor agitava a tampa da panela em que Ida cozinhava o alimento do ritual e ritmava o samba do rádio. Essa imagem sonora, composta pela confluência ente o samba tocado no rádio e o vapor da panela, flagrada pelo narrador é, de fato, o encontro das duas culturas – a brasileira e a judaica, o encontro dos respectivos estereótipos da alegria desmedida e da angústia. Bernardo Sorj (1997) enumera os entraves culturais entre brasileiros e judeus de maneira opositiva. Na cultura brasileira, o estereótipo do lúdico, do esquecimento do passado pela subversão parodiosa e alegre,

do otimismo futurista. Na cultura judaica, de contrapartida, em vez do lúdico, a abstração, a valorização da memória, o sofrimento coletivo, a angústia. Em síntese, enquanto a cultura brasileira trabalha nos procedimentos de esquecimento de um passado trágico, escravagista e colonial pela valorização do novo futurista e cultivo de uma estética dionisíaca e carnavalesca no presente, a cultura judaica valoriza a memória, o compartilhamento do sofrimento e da angústia dos muros das lamentações do passado.

O final da narrativa é tomado pelo excesso de curiosidade de vizinhos diante da prece de Ida. ("Um jato em dialeto estranho, lamento gritado, escapava da porta de Ida. A voz era quente e forte, ninguém a havia ouvido assim, e deu um nó no povaréu que se comprimia no corredor As suspeitas aumentaram. Rosa, de mão pesada e carnes fortes, abateu o punho na madeira [...]. A voz quente, compassada, não a deixou ver a multidão que lhe ia enchendo o quarto em atropelo [...]. Uma ligeira perturbação interna denunciada por um tremor da cabeça [...]. As mãos começaram a preparar a mímica, e uma ruga de súplica se esboçava na boca [...] - Vamos sair, minha gente. Não é nada! [...] – Isso é reza lá da terá deles).

Essa tensão da voz estrangeira e diaspórica que grita a sua condição migrante na língua do outro, operada na ficção de Samuel Rawet é potencial para discutirmos a rasura que se faz na correspondência que se estabelece entre literatura e nacionalidade. Rawet foi um escritor imigrante polonês, de origem judaica, que trazia para a cena de sua escrita personagens também imigrantes e disseminava signos específicos da cultura judaica numa literatura brasileira, escrita em língua portuguesa.

Sabe-se que por muito tempo, a literatura foi considerada como um arquivo discursivo que daria conta de representar, fielmente, os signos de sua nação, ou a sua "cor local", para além do trabalho de elaboração estética da linguagem vinculada à determinada língua nacional, principalmente em projetos de fundação da nacionalidade de países com histórico de colonização. Ou seja, não bastasse a literatura alemã, por exemplo, cultivar as potencialidades do espírito de sua língua, ela se comprometeria em congregar os produtos simbólicos que fossem capazes de classificá-la como "alemã".

Na contemporaneidade, o discurso cultural, ao problematizar o jogo das identidades, expande o espaço para uma diversidade de vozes, tornando a literatura cada vez mais pouco comprometida em funcionar como um discurso fiel e homogeneizador sobre a nação. Dessa forma, uma literatura de caráter migrante, como se configura a ficcionalidade de Samuel Rawet, estabelece o exílio de vida confrontado ao exílio da

linguagem, se utiliza da língua da nação em que o sujeito se instala, formando uma complexa rede identitária em que as pertenças e fidelidade da memória nacional não são, e nem podem ser, projetos de narrativa.

Deslocando, então, a pretensão homogeneizadora de nação e valorizando a diferença, as descontinuidades e as fissuras, põe-se em xeque, também, o conceito de literatura nacional, como o fez Zilá Bernd (2010). Para a autora, "classificar as literaturas pela pertença a uma única nação tornou-se não apenas complicado, como cada vez mais irrelevante". (BERND, 2010, p. 13). Para a autora, "migrações, exílios, diásporas, mestiçagens levam ao questionamento sistemático da pertença única, abrindo uma fenda no debate identitário que precisa ser libertado do seu pacto de exclusivo com a língua e com a nação" (BERND, 2010, p.14). O lugar de enunciação da voz do escritor migrante, desenraizado, expatriado e errante numa narrativa de determinada nação, circunscrito nos movimentos de diáspora, fluxos migratórios e situado no encontro de diferentes culturas e nacionalidades, afasta a literatura de um projeto discursivo fiel para a narrativa da nação.

Nesse sentido, a literatura migrante, escrita por imigrantes, dentro do seu território alvo, na língua desse território, rasura a correspondência biunívoca literatura-nação. Pois a memória representada na narrativa migrante é, obviamente, associada às experiências culturais do escritor estrangeiro, e que gradualmente, se hibridizam a novos elementos culturais adquiridos. Eis o formato migrante da literatura de Samuel Rawet: escrita em língua portuguesa, publicada sob a etiqueta de "literatura brasileira", por um estrangeiro, de origem judaica, cuja língua materna era o ídiche, nascido na Polônia e naturalizado brasileiro.

## REFERÊNCIAS

BERND, Zilá. Colocando em xeque o conceito de literatura nacional. In: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita Maria G. (org.). *Relações literárias interamericanas*: territórios & cultura. Juiz de fora: EDUFJF, 2010, p. 13-21.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus/ escritores brasileiros.* São Paulo: Perspectiva, 1997.

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos.* Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SORJ, Bernardo. Sociabilidade brasileira e identidade judaica. In: SORJ, Billa (Org.). *Identidades judaicas no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 9-31.

SORJ, Billa (Org.). *Identidades judaicas no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

VIEIRA, Nelson H. *Jewish voices in brazilian literature:* a prophetic discours of alterity. Gainesville: University Press of Florida, 1995.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros*: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2003.

# *VIDAS SECAS*: A RELAÇÃO EXISTENTE ENTRE AS PERSONAGENS DA OBRA E A CONDIÇÃO DA VIDA HUMANA NO SERTÃO NORDESTINO

Dennis Marques da Silva
Francisca Clarisse Anchieta Araújo
Lusineide Silvino de Sousa
Sandra Mara Alves da Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (Instituto UFC Virtual/UAB)

**Resumo:** A condição da vida humana no sertão nordestino em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, é o reflexo da desigualdade social entre os moradores dessa região, um povo sofrido e esquecido em relação a uma sociedade política egoísta e letrada. A obra apresenta personagens com características que exemplificam essa condição como, por exemplo, Fabiano, que simboliza o homem rude do sertão, sem o dom da palavra, tornando-se escravo do seu próprio destino; Sinha Vitória, que representa o inconformismo com a sua condição, o cuidado com a família e, ao mesmo tempo, é quem move as esperanças da família para seguir a diante; as crianças, que podem representar o desejo de um futuro melhor; e a cachorra Baleia, descrita nessa narrativa de modo a se aproximar da condição humana, antropomorfização, ao manifestar sentimentos e sensações mais humanos em relação ao drama da família de Fabiano. Ciente de que a obra literária não é exatamente o mundo real, mas, como afirma Anatol Rosenfeld, apresenta relações com o esse mundo (ROSENFELD, 1976, p. 56), este estudo tem por objetivo suscitar reflexões a partir da ficção de Graciliano Ramos acerca das condições impostas ao ser humano partindo da visão da família de Fabiano enquanto símbolo de uma coletividade.
**Palavras-Chave:** Graciliano Ramos. A Condição Humana. Personagens. Seca.

A segunda fase do Modernismo no Brasil compreende um período de consolidação dos ideais literários expostos no primeiro momento, tanto na poesia quanto na prosa; todavia este trabalho volta o seu foco para a produção artística no que se refere à prosa, que se caracteriza por tematizar a realidade sob a perspectiva de denúncia, análise social e regionalismo crítico; em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, podemos observar a presença de tais características, uma vez que o autor apresenta um estilo seco e conciso, deixando em segundo plano o sentimentalismo em favor de dar a sua obra maior objetividade aos fatos narrados, resultando na criação de um romance que reflete a condição da vida humana e traça uma análise psicológica tomada pelo próprio autor em relação a seus personagens, partindo do regional para o universal, confrontando o homem comum que convive com classes superiores e autoritárias.

*Vidas Secas*, publicada em 1938, toma como principal cenário para esse conflito uma região marcada pela seca, a começar pelo próprio título que já dá uma prévia ao leitor sobre o que será desenvolvido, visto que o primeiro termo "vidas" representa uma existência, e o segundo, "secas" vai além do fenômeno natural referente ao período de estiagem para adentrar na própria condição do ser humano sem perspectiva de vida.

Embora Graciliano apresente uma obra que correlaciona ficção com realidade, devemos ressaltar que ela não reproduz integralmente a veracidade dos fatos, nem o procura fazer, porque se assim tentasse empobreceria o romance, pois, segundo o texto *A Personagem de Ficção*, a transposição fidedigna da realidade para o texto literário não se constitui em uma fórmula de sucesso, porque em um primeiro momento não se pode captar a integridade de uma pessoa para a personagem, devido à complexidade do ser e do não conhecimento total do autor em relação a esse ser, também acabaria com o ato de criação artística, o encanto, e o próprio valor da arte, passando a resumir o texto apenas como uma mera cópia; entretanto, ressalta-se que a base de criação da obra literária está intimamente ligada a uma realidade, seja ela de ordem da própria vivência do autor ou simplesmente do mundo exterior que o cerca. (CANDIDO, 1968, p.28)

Observamos que as relações em que os personagens aparecem envolvidos, sobretudo em referência à família de Fabiano, que na realidade simboliza os retirantes vitimados pela seca e reféns do sistema político excludente, são relações de: explorador versus explorado (Proprietário de terras x Fabiano); animalização versus antropomorfização (Fabiano x Baleia); autoritarismo versus submissão (Soldado Amarelo x Fabiano); a exclusão social em que a sociedade tanto oprime os menos favorecidos (sociedade x família de Fabiano). De modo contundente o autor constrói *Vidas Secas* com uma linguagem direta, apresentando o perfil do retirante como um forte, capaz de seguir em frente em meio à aridez, à fome e ao abandono das autoridades governamentais:

> [...] Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como tinha repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe [...] Arrastaram-se para lá, sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto... Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão... O menino mais velho e a cachorra baleia iam atrás [...] (RAMOS, 2000, p. 9).

Nesse trecho, há uma descrição precisa dos fatos que permitem ao leitor imaginar a cena de opressão vivenciada pelas famílias vítimas da seca, ou seja, a própria construção de palavras e verbos nas orações indicam o quanto sofrem nessa saga onde o ambiente só contribui para o processo de degradação do homem aqui representado pelos personagens: Fabiano, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia.

Podemos perceber que a obra em estudo apresenta constantemente os personagens com características animalescas, entretanto podemos indagar: o que concretiza tal animalização na obra? E que fatores contribuiu para esse processo? Verifica-se que a própria leitura de *Vidas Secas* nos dá embasamento para chegar a uma possível resposta de que o processo de animalização se concretiza pelo embrutecimento dos personagens, ou seja, os humanos do romance tornam-se pessoas com instintos selvagens assemelhando-se aos animais, pelas condições sub-humanas em que vivem, fazendo com que as personalidades dessas pessoas se tornassem mais instintivas dando vazão a zoomorfização.

Fabiano é um dos personagens que mais se caracteriza como animal, chegando a dizer para si próprio que é um bicho, ou seja, Fabiano não se vê como ser humano, tanto pelo fato da falta de conhecimento e educação como pela falta de perspectiva de melhoria e qualidade de vida; vemos ainda que ele também não dá chances para que os filhos tenham um diálogo, ele não os instrui para um caminho mais sociável, e as crianças não tem nome, o que já é algo que nos mostra a falta de características e costumes humanos; outra cena de animalização que merece ser abordado é o momento em que sinha Vitória pega o preá da boca da cachorra Baleia e beija o focinho para aproveitar o sangue fresco acumulado na boca do animal de estimação.

Graciliano buscou refletir através da escrita a condição do homem no meio social, uma característica naturalista que o autor regionalista de *Vidas Secas* buscou apresentar de forma inovadora. Vale enfatiza que alguns estudiosos acreditavam na teoria darwinista de que o indivíduo é mero produto da hereditariedade e seu comportamento é fruto do meio em que vive, assim como afirma Zola: "[...] a conduta humana [...] é determinada pela herança genética, [...] e pelo ambiente. (ZOLA, *apud* CARVALHO, 2011, p. 108, 109)". Já Para (HUSSERL, 1953), o Naturalismo resulta do descobrimento da Natureza como unidade do Ser no tempo e no espaço, segundo leis exatas naturais, esse autor ao criticar a naturalização da consciência (que trata o psíquico de forma científica): "É a absurdidade da naturalização de algo, cuja própria

essência exclui o seu ser como Natureza" (HUSSERL *apud* AMENDOLA); o que em linhas gerais infere-se que de acordo com Husserl tais princípios quando aplicados a consciência ocasiona uma coisificação da consciência.

Percebe-se que a família de Fabiano é a representação da vida de muitos retirantes, tema bastante desenvolvido na literatura brasileira, embora se possa notar peculiaridades distintas na forma de abordagem desse assunto, sobretudo levando em consideração a geração de 30 quando várias obras voltaram o seu foco para o nacionalismo valorizando a cultura e os costumes regionais. No caso de Graciliano, em *Vidas Secas*, nota-se que esse autor evidenciou os retirantes de acordo com uma perspectiva de denúncia ligada a questões políticas, uma vez que nesse livro o sistema político é abordado como um dos fatores responsáveis pela condição miserável que se instaura no sertão.

Sinha Vitória acredita que sua manifestação em busca de novas possibilidades como emprego, terra e escola para os filhos, pode mudar a realidade de suas vidas. Em toda a obra é notável que sinha Vitória não pense como Fabiano, ela tenta influenciar o marido em busca de melhorias e de novos comportamentos; diante disso relacionamos a personagem da mãe de família à condição de vida das mulheres rurais: elas anseiam por uma vida mais digna, através dos gestos, da fala e do olhar fazem uma denúncia contra a degradação humana e as injustiças.

As crianças dessa narrativa não têm nomes, são mencionadas apenas como o menino mais novo e o menino mais velho, ambos, filhos de Fabiano e sinha Vitória; com relação ao mais novo podemos observar elementos característicos da hereditariedade e do determinismo, em que ser vaqueiro e lidar com a terra é uma atividade que toda a família de Fabiano cumpriu no decorrer de suas vidas, e o menino mais novo, de forma a reforçar as raízes familiares, alimenta o sonho de um dia ser como pai, um bruto, mas, sobretudo um forte. Já o menino mais velho se mostra muito curioso para entender as palavras e buscava descobrir os seus significados, tinha um vocabulário pequeno, a cachorra Baleia era a sua melhor amiga a companheira inseparável; as crianças simbolizam o desejo de mudança e de um futuro melhor.

Torna-se importante enfatizar que assim como as pessoas sofreram o processo de animalização (zoomorfização) dentro da obra, os animais também passam pelo processo de humanização (antropomorfização), embora tendo o conhecimento de que ambos os processos não constituem uma característica exclusiva da obra em análise, entendemos que a narrativa faz uma relação entre essas duas espécies: o ser racional e o

irracional. Fato que, segundo os arqueólogos Steven Mithen e James Serpell apud Mattos, merece atenção por se tratar de um processo que envolver a sociedade humana e aponta suas origens ancestrais, mostrando a definição de relações entre humanos e outras espécies.

Vale lembrar que foi somente no campo literário que a antropomorfização encontrou base sólida para se propagar e sobreviver através de séculos e se tornar popular até os dias de hoje, pois segundo o pensador Bekoff "o antropomorfismo tem sobrevivido por tanto tempo ao longo da história, é porque trata-se de uma forma singular de referência que os homens possuem para se comunicarem. (BEKOFF *apud* MATTO, 2006, p. 25)"; as descrições do processo de antropomorfização são perceptivas em várias obras literárias, um exemplo é *Vidas Secas*, de Graciliano, na qual no capítulo intitulado "Baleia" o animal aparece com características humana o que de fato não é comum se atribuir a essa espécie de ser:

> Baleia, sempre de mal a pior... Fabiano resolveu matá-la. sinha Vitoria fechou-se na camarinha, rebocando os meninos assustados... Baleia correia perigo. Ela era como uma pessoa da família... Os meninos começaram a gritar... A cachorra espiou o dono desconfiada... A carga alcançou os quartos trazeiros e inutilizou uma perna de Baleia... E perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés... Uma sede horrível queimava-lhe a garganta... uivava baixinho, e os uivos iam diminuído, tornavam-se quase imperceptíveis (RAMOS,2000, p.85-88).

O trecho acima apresenta os processos mentais que o narrador atribui à cachorra Baleia no momento mais crucial da obra, a morte do personagem, pois, a descrição que o narrador faz do olhar do animal para seu dono induz-nos a sensação de que o cão já desconfiava do que estava preste a acontecer; o andado com as duas patas ilustra a personificação humana, o animal assim como o ser humano demonstrava não gostar de ações violentas e como não sabia falar o latido era a única forma de mostrar essa repreensão. A cachorra, psicologicamente, sofre um processo de antropomorfização e por isso não é visto como animal e sim como um membro da família, fato que lhe concede características mais humanas do que mesmo os seres humanos da trama, uma vez que Baleia ao longo do romance, assim como as crianças, é capaz de brincar, sonhar, sentir alegrias, tristeza e dor, características que constituem a possibilidade do personagem se tornar importante tanto quanto ou mais que os próprios filhos de Fabiano; com essa relação entre ser racional e irracional o romance de Graciliano

Ramos é construído numa perspectiva de mundo em que o homem e o animal, apesar de diferentes, não são vistos com tais peculiaridades, mas no mesmo nível de condição.

A linguagem em *Vidas Secas*, assim como a própria seca, ganha uma grande dimensão e continua a provocar reflexões em diferentes análises, ocasionando um caráter de opressão e de dominação pelo seu uso ou pela a sua falta, tal como acontece nesse romance em que os discursos são marcados pela falta de linguagem que muitas vezes impera o silêncio, o não-dizer, o que intensifica ainda mais a condição de oprimido vivenciada por a família de Fabiano, os quais aparecem como sujeitos miseráveis à margem da sociedade, pode-se mencionar, por exemplo, que um dos efeitos da dificuldade da linguagem é a animalização do homem:

> Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundiam-se com cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (RAMOS, 2000, p. 19).

Em consequência disso vemos que os personagens coexistem em condições sociais que degradam o ser humano, submissos a um sistema que lhes nega qualquer oportunidade de ascensão política, econômica ou mesmo social, onde a secura linguística denuncia a opressão realizada por esse sistema sociopolítico.

Por outro lado, nesse texto há um leque de possibilidades de comunicação sem o uso de palavras, como olhares, expressões faciais, gesticulações, que efetivam a máxima de se fazer compreender e de ser compreendido em um determinado grupo discursivo. Contudo, no capítulo III "Cadeia", dominar a linguagem significa deter o poder, pois Fabiano é preso por desacato, silenciado por uma autoridade superior, o Soldado Amarelo, além do mais Fabiano não conseguia se expressar adequadamente; no capítulo X "Contas" percebemos novamente a reflexão de que quem tivesse o dom da palavra não seria enganado. Nesses dois capítulos mencionados, observa-se que Fabiano é constantemente vítima de abusos por parte daqueles que detêm o poder e as posições sociais superiores, como o Governo, o Soldado Amarelo e o patrão.

Ao se examinarem os fatores relativos à ausência de relações sociais, a exploração e a pobreza, verifica-se que de certa forma são mais incisivas nos retirantes, em virtude da precariedade linguística, pois mal conseguem se comunicar, os diálogos são mínimos, quase ausentes; porém, ainda que Fabiano tivesse a consciência de que o domínio da linguagem poderia lhe proporcionar vantagens, temia também as suas

consequências, segundo a perspectiva do personagem com relação à linguagem observamos que ela levanta prós e contras permitindo ao homem uma dualidade de papéis sociais, ora ser ativo, ora ser passivo frente à realidade circundante.

A condição da vida humana em Vidas Secas é destacada através de situações limite, eles se veem insignificantes diante de cada fracasso, tornando-se resistentes àquela vida de secura e miséria, tanto na questão financeira como na espiritualidade, eram pobres em todos os aspectos. Vivendo em precárias condições, os personagens criam estratégias para resistir, a cada mudança de lugar e de estação vão-se adaptando às novas imposições. Graciliano nega a palavra ao personagem Fabiano, empobrecendo-o mais ainda; fazendo com que o regime imposto pelos superiores piore a situação da família, transparecendo um paralelo entre os favorecidos e a dura vida que o transtorno da seca traz.

Estruturalmente esse livro aborda um espaço físico que corresponde ao sertão nordestino, o tempo é psicológico e circular e demarca dois momentos: um que traz a família para a fazenda e o outro que a leva para o sul, a narração é em terceira pessoa, narrador onisciente, e o enredo gira em tono de uma família que foge da seca; a forma como o autor apresenta os personagens evidencia um distanciamento um do outro, sendo que cada personagem constitui-se em um capítulo independente, embora esse afastamento não seja por completo, uma vez que todos os personagens vivenciam uma mesma situação existencial.

Em face aos argumentos apresentados e a análise desenvolvida nesse trabalho, percebemos que em *Vidas Secas* evidencia-se uma realidade concreta referente ao sertão nordestino, vale lembrar que, quando construída no contexto fictício passa a ser também ficção, pois a arte possui um valor próprio e não se reduz a uma simples reprodução de fatos históricos e sociais, a obra literária vai além da organização de palavras para adentrar nas camadas mais profundas da imaginação, conforme Anatol Rosenfeld a literatura permite ao leitor a vivência intensa e ao mesmo tempo a contemplação crítica das condições e possibilidades da existência humana (ROSENFELD, 1976, p. 55), logo, é fato que a arte literária sempre acrescenta valores a nossa vida, e enriquece a nossa experiência ao manifestar diferentes valores: religioso, social, político etc., que consequentemente condicionam o aparecimento do valor estético, principal constituinte que torna a obra como obra de arte, em específico a *Vidas Secas.*

**REFERÊNCIAS**

AMENDOLA, Marcia Ferreira. *O que significa a crítica ao Naturalismo, se levarmos em consideração a Psicologia e seu objeto?* Disponível em:< http://www.canalpsi.psc.br/canalpsi_revista/pdf/O_que_significa_critica_naturalismo_pdf.pdf>. Acesso em: 14 jul 2015.

BOTOSO, Altamir. *Opressores e oprimidos: uma leitura do romance Vidas Secas, de Graciliano Ramos.* Disponível em: < http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/3807/3386>. Acesso em: 08 Jul 2015.

CANDIDO, Antonio. ROSENFELD, Anatol. PRADO, Decio de Almeida (et al). **A** *Personagem de Ficção*. 2. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MENON, Maurício. *A Transposição da Obra Vidas Secas de Graciliano Ramos Para o Cinema*. 4ª Ed. Paraná, 2008. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCIQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.portalentretextos.com.br%2Fentretextos-academico-dw.php%3Fid%3D3&ei=jv1qVYKUJoWZgwSP84KoCQ&usg=AFQjCNGJ7PR7B75VzvfMJyIqQztH-O8rYw&sig2=x87kqKME-OJKv1AZBpzdUg>. Acesso em: 20 mai 2015.

RAMOS, Málter Dias. *O Silêncio Em Vidas Secas*. Disponível em: http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/2233. Acesso em: 08 Jul 2015.

ROSA, Mônica Ransolin. *Linguagem Como Instrumento de Opressão no Romance: Vidas Secas.* Disponível em: < https://revistasedah.files.wordpress.com/2010/08/linguagem-como-instrumento-de-opressao-no-romance-vidas-secas.pdf>. Acesso em: 08 Jul 2015.

ROSENFELD, Anatol. Estrutura e Problemas da Obra literária. São Paulo, Editora Perspectiva.

SANTOS, Valdir Diamantino dos. *A Zoomorfização na Obra Vidas Secas.* Disponível em: < https://getiunasp.files.wordpress.com/2013/12/a-zoomorfizac3a7c3a3o-na-obra-vidas-secas.pdf>. Acesso em: 14 jul 2015.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas.* 79ª Ed. Rio de Janeiro. Editora Record, 2000.

KIFFER, Ana Paula Veiga. *Vidas Secas – Ontem e Hoje.* Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCUQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.letras.puc-rio.br%2Funidades%26nucleos%2FJaneladeIdeias%2Fbiblioteca%2FB_Vidas_Secas.pdf&ei=XABrVbLNDYWwggT4y4GACQ&usg=AFQjCNHIRFiSX4bkh8a79E1P8V2MsxbZ8A&sig2=4K41UUB7Psk87h2Wwqr8jQ>. Acesso em: 20 mai 2015.

# DE FRONTEIRAS E TRÂNSITOS: A ESCRITA FRONTEIRIÇA DE JULIA ALVAREZ EM *HOW THE GARCÍA GIRLS LOST THEIR ACCENTS*

Prof. Me. Tito Matias-Ferreira Jr[102]
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN)

**RESUMO**: As mediações entre a condição do imigrante, sua relação com a fronteira, com o seu exílio e, principalmente, com o sujeito da cultura hegemônica do país que vive, apreendem diretamente o processo de posicionamento do sujeito diaspórico contemporâneo. Na descrição da imigração das irmãs García para os Estados Unidos, Julia Alvarez, por meio do romance *How the García Girls Lost their Accents*, retrata como as personagens constantemente agenciam suas porções caribenha e estadunidense tanto em solo caribenho quanto em solo estadunidense. Dessa forma, o objetivo deste artigo é compreender as transformações vivenciadas pelas personagens do romance alvareziano depois que elas, juntamente com sua família, são forçadas a migrar para os Estados Unidos e esforçam-se para conciliar sua(s) identidade(s) fronteiriça(s).
**PALAVRAS-CHAVE**: Fronteira(s). Ficção. Julia Alvarez.

> *[...] Há fronteiras mais significativas que nós atravessamos ao imaginarmos nossas terras natais do que as fronteiras que estão inscritas nos passaportes. Para as figuras híbridas que todos somos, a fala só se torna possível ao ocuparmos as margens. Mas este é, com certeza, o lugar para se estar, agora que os centros há muito desmoronaram.*
>
> (Kenneth Parker, "Home is where the heart... lies")

As experiências vividas pelas personagens da obra *How the García Girls Lost their Accents*, da escritora dominicana-estadunidense Julia Alvarez, destacam fatores que, no mundo contemporâneo, podem ser também a experiência de muitos sujeitos que deixam o seu país de origem seja para obter uma vida financeira supostamente mais vantajosa, ou para escapar de qualquer tipo de perseguições em seu

[102] Doutorando e Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista (pós-graduação *lato sensu*) em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com período sanduíche na University of Texas at Austin/U.S.A. (UT).
Professor Efetivo do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN).
tito.matias@ifrn.edu.br

país de origem. Autores como Julia Alvarez, ao utilizarem a Literatura como ferramenta para a conscientização sobre as modificações de tais sujeitos abrigados em um território estrangeiro, propiciam formas de compreensão à situação de muitos sujeitos diaspóricos:

> Suas narrativas privilegiam filiações múltiplas, móveis e deslizantes. São vários os lares a serem habitados na contemporaneidade. [...] ... uma das formas mais produtivas de se propiciar essa leitura crítica dos discursos da atualidade é por meio de textos literários e falas dos intelectuais que contestam e problematizam o atual cenário global (ALMEIDA, 2008, p. 13-15).

Dessa forma, este romance alvareziano, além de retratar os acontecimentos das personagens ficcionais que migram para os Estados Unidos, situação semelhante à vivida pela própria autora da obra e por muitos autores contemporâneos, funciona também como instrumento de informação dos possíveis acarretamentos da mobilidade de sujeitos no mundo contemporâneo e, também, as aparentes mudanças identitárias do ser ao ter em sua composição uma identidade fronteiriça em função de sua imigração. Assim, para Santiago (2000):

> Guardando seu lugar na segunda fola, é no entanto preciso que [o escritor diaspórico] assinale a sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever significa: falar contra, escrever contra (SANTIAGO, 2000, p. 16-17).

Com isso, é conferida a escrita imigrante de Alvarez o papel de discutir as modificações das identidades de suas personagens por meio do embate entre as culturas caribenhas e estadunidenses e o posicionamento das mesmas em relação ao espaço em que se encontram. Tal fato parece evidenciar a necessidade da existência de escritas de cunho reflexivo como a da escritora e de autores que se assemelham a ela em suas narrativas:

> [...] ao problematizar, por meio de uma narrativa desestabilizadora, as políticas identitárias que permeiam as visões do mundo contemporâneo, [Julia Alvarez] privilegia uma escritura da atualidade em termos dos movimentos transnacionais, [...], contribuindo assim para interrogar, de forma incisiva, várias políticas discursivas da contemporaneidade. [...] Essa [a narrativa de Alvarez] e outras narrativas da diáspora [...] revelam a possibilidade de refletir sobre e

> problematizar, por meio da literatura, o papel das mulheres no atual cenário social e geopolítico e a consequente feminização da globalização e da diáspora contemporânea. (ALMEIDA, 2008, p. 18-19).

Consequentemente, a literatura alvareziana realiza a abertura de um novo espaço na esfera global, a de que as vozes marginalizadas pelos centros hegemônicos, como a de mulheres imigrantes assim como a própria autora, possam ser ouvidas e disseminadas, como também possibilitem a discussão dos efeitos da imigração no território estadunidense. Assim, de acordo com Spivak (2007), escritores imigrantes como Alvarez são "persons and groups [that] were cut off from the cultural lines [of] the [post]colonial subject" (SPIVAK, 2007, p. 230) [pessoas ou grupos [que] foram cortados das linhas culturais [do] sujeito [pós-]colonial] (SPIVAK, 2007, p. 230, tradução nossa). Nas suas tentativas de diálogo com o sujeito hegemônico, "(culture) is transformed into militancy, and thus produces tangents for subaltern sphere […]" (SPIVAK, 2007, p.231) [(a cultura) é transformada em militância, e, portanto, produz tangentes para esfera subalterna [...]](SPIVAK, 2007, p.231, tradução nossa).

Nesse sentido, o retrato das histórias ficcionais das personagens do romance no período inicial de sua vida na fase de adolescência e pré-juventude a fim de descrever tanto as mudanças culturais como as identitárias parece englobar um momento decisivo na construção da identidade migratória das mesmas. Para Harris (2011):

> Tantos as escritoras migrantes quanto as personagens por elas criadas são influenciadas por duas ou mais culturas e desenvolvem identidades híbridas a partir das rupturas desencadeadas pelos deslocamentos múltiplos – geográficos, culturais, linguísticos e psíquicos – que vivenciam (HARRIS, 2011, pág. 219).

Assim, a descrição dos momentos vividos por sujeitos diaspóricos ficcionais em obras como *How the García Girls Lost their Accents* trazem a tona o desejo de construir uma ideia que não promulgue a forte tendência de homogeneização dos diferentes grupos de imigrantes e seus descendentes nos Estados Unidos.

A condição do imigrante no romance, então, expõe a constituição de identidades fronteiriças ressaltadas por meio das relações linguísticas e culturais que a família García experimenta após a imigração para Nova Iorque. O fato de as personagens lidarem com uma nova perspectiva linguístico-cultural faz com que a

família adquira novos olhares sobre si mesma e sobre sua situação de imigrante. Harris (2011) constata que:

> Edward Said argumenta que a dualidade / pluralidade de visão do sujeito diaspórico propicia a consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que lhe permite "contrapontear", ou seja, desenvolver uma visão de mundo a partir de perspectivas, senão opostas, certamente diferentes (HARRIS, 2011, p. 223).

Tais dimensões simultâneas não necessariamente carregam traços estritamente negativos sobre o estado do sujeito migratório, uma vez que a imigração pode também propiciar a autonomia do ser. O abrandamento das marcas da imigração dependerá da maneira que estes sujeitos rememoram e/ou se conectam, de alguma forma, com a sua terra natal (HARRIS, 2011, p. 223).

Percebe-se, então, que os imigrantes que se encontram em uma cultura oposta a de sua terra natal tendem a usar as suas memórias através de negociações individuais para escapar do sentimento constante e, por vezes, negativo, de perda que assombram suas vidas. Ao descrever passagens do processo migratório das personagens do livro *How the García Girls Lost their Accents*, escritores como Alvarez,

> [...] [a]dota[m] uma postura crítica e privilegia[m] as narrativas que seus personagens produzem na vida cotidiana como cidadãos, e cidadãs comuns, [...] [tais] escritoras [...] frequentemente destroem narrativas pedagógicas e enfatizam o performativo, reescrevendo a história a partir de narrativas individuais e coletivas (HARRIS, 2011, p. 223).

Sendo assim,

> [Alvarez] se posiciona como uma romancista que encara a realidade como multifacetada e escreve a partir de perspectivas múltiplas e contraditórias, sem tentar definir "a realidade" e sem fazer o uso de uma voz narrativa única que interprete a vida de seus personagens (HARRIS, 2011, p. 225).

A obra é construída através das vozes fragmentadas das irmãs García e em cada fragmento as meninas relatam as suas experiências na ilha antes da imigração, a convivência inicial com a cultura e sociedade estadunidense, a mediação entre as culturas caribenhas e estadunidenses na medida em que se tornam adultas nos EUA e também sua relação com a ilha e os Estados Unidos depois de fazerem constantes

viagens de ida e volta para a República Dominicana. Estas vozes representam pontos de vistas diferentes sobre o impacto da imigração nas personagens de Alvarez e para que isso fique enfatizado em seu enredo, a autora escolhe escrever a sua obra com vozes narrativas multifacetadas.

Conforme o que vem sendo exposto, aparentemente a imigração pode se tornar um dos eventos mais estressantes que um indivíduo é capaz de tolerar. Aqueles que migram para uma terra estrangeira parecem romper fortemente os laços que possuíam com seu local de origem devido à distância física que os separa:

> […] Immigrants are stripped of many of their sustaining social relationships, as well as their roles which provide them with culturally scripted notions of how they fit into the world. Without a sense of competence, control, and belonging, they [immigrants themselves] may feel marginalized. These changes are highly disorienting […]. (SUAREZ-ORZOCO, 2000, p. 195).

> [...] Os imigrantes são arrancados de muitas de suas relações sociais de sustentação, assim como de suas funções que lhe são fornecidas por meio de noções culturalmente inscritas de como eles se posicionam no mundo. Sem um senso de competência, controle, e pertencimento, eles [os imigrantes] podem se sentir marginalizados. Estas mudanças são altamente desorientadoras [...] (SUAREZ-ORZOCO, 2000, p. 195, tradução nossa).

O deslocamento, então, provoca a ruptura de um sentimento estável de pertencimento fixo a um lugar, fazendo com que o imigrante tenha que se reinventar para se posicionar na nova sociedade que passa a vivenciar. Esta negociação não acontece de forma linear e pacífica. Tende a desorientar e tornar instável a vida do sujeito diaspórico a princípio. Além disso, sem generalizações, cada imigrante parece lidar com as experiências da imigração de forma particular e distinta de outros membros de seu grupo étnico ou não, já que "all diasporas are differentiated, heterogeneous, contested spaces, even as they are implicated in a common "we"" (BRAH, 1996, p. 184) [todas as diásporas são espaços contestados, heterogêneos e diferenciados, mesmo que impliquem um "nós" comum] (BRAH, 1996, p. 184, tradução nossa). As irmãs García também vivenciam os efeitos da imigração de forma diferente entre elas, e tais acontecimentos são relatados através de pequenos contos intitulados com os seus nomes durante toda a estrutura do romance.

Com efeito, a fragmentação da identidade das personagens de Alvarez é representada também pela forma fragmentada da escrita de seu romance. Parece, dessa

forma, ilustrar por meio de minienredos, a não linearidade identitária da família García. Esta instabilidade da não continuidade fixa entre as histórias relatadas no livro foco de nosso estudo tende a refletir o que de fato acontece com o imigrante ao tentar uma compreensão de seu ser inserido em uma nova cultura. Esta possível característica nos leva a pensar, através da escrita de outros intelectuais diaspóricos, ser um atributo recorrente daquele que já conviveu ou ainda lida com questões da imigração. Nesse sentido, Cruz (2010) constata que:

> [...] os escritores do Caribe decidiram não utilizar as formas utilizadas pel[o] [discurso hegemônico]. Tal escolha não ocorre por mera incapacidade de lidar com estes modelos e sim porque eles são insuficientes para transcrever as linguagens e identidades não européias. O que a princípio pode parecer um simples descaso com a língua padrão é na verdade, uma estratégia que propicia ao leitor não a análise gramatical das frases apenas, em busca de um purismo linguístico e estético falacioso. Estes artistas, ao reformularem a linguagem para a coloquialidade pertencente ao cotidiano da diáspora, propiciam a oportunidade de conhecimento daquelas etnias que normalmente não poderiam se pronunciar no interior da literatura [...] (CRUZ, 2010, p. 48).

Vê-se, assim, que a criação de uma narrativa fragmentada e descrita de uma maneira que vai de encontro ao discurso hegemônico tanto da literatura estadunidense quanto da literatura dominicana, uma vez que em seu texto Alvarez faz uso de palavras em espanhol que se assemelham aos discursos produzidos por sujeitos diaspóricos oriundos de países de língua espanhola. Claro que sabemos que a literatura clássica e canônica já utilizava recursos como a digressão, o fluxo da consciência, enfim, aparatos que resultavam na fragmentação do texto literário. Contudo, a relevância da autora diaspórica estudada aqui encontra-se no fato de, além da utilização desses recursos, a configuração de seu romance revela o ser híbrido, hifenizado e deslocado da contemporaneidade.

Muitas vezes, tais sujeitos não abandonam a sua primeira língua por completo. Passam a misturar tanto o inglês quanto o espanhol em sua fala. Suas narrativas híbridas dão a oportunidade de inserção e reconhecimento de seus grupos étnicos dentro do contexto hegemônico de poder da sociedade estadunidense sob as minorias que habitam seu território, fornecendo espaço de visualização de grupos ainda subjugados e por muitas vezes silenciados tanto nos Estados Unidos quanto em outros países que exercem seu poder hegemônico sob outros grupos étnicos. Dessa forma,

> Podemos perceber em cada capítulo ou fragmento a autossustentação desses minienredos e que funcionam independentemente dos demais que compõem o livro. Arriscamos ainda sugerir que tais histórias são assim narradas devido à peculiaridade de sua autoria: por serem oriundas da diáspora [...] tais "minicontos" carregam em seu cerne a condição fragmentária. O cotidiano sempre marcado pela incerteza da continuidade das histórias pessoais ou comunitárias [...] (CRUZ, 2010, p. 49).

Novamente, a condição desestabilizadora do imigrante é refletida diretamente na disposição narrativa do livro. A dificuldade do reconhecimento identitário do imigrante ficcional devido à sua mobilidade entre fronteiras fica representada na transcrição fictícia dos episódios da família García. Assim como as personagens coletam seus fragmentos de memória para montar um quebra cabeça constituído pelas peças fragmentadas de suas identidades, o leitor de Alvarez também faz uso das estratégias de montagem de um quebra-cabeça para entender a narrativa do livro. Ainda sobre a escrita fragmentada da autora,

> Esse desafiar tanto as micro quanto a macro-estruturas é representado pelos pequenos "romances de formação" em que se transforma cada uma das jornadas individuais das personagens. A medida que caminham destino adentro na narrativa, elas revelam a nós leitores os diversos aspectos de nossa história no tocante à questão [...] (CRUZ, 2010, p. 50).

Sendo assim, por meio de sua narrativa fragmentada, destoante daquilo apresentado e disseminado pela literatura tradicional, Julia Alvarez abarca a condição diaspórica do imigrante ao desmantelar a noção de homogeneidade desejada e também reforçada por países de grande compreensão hegemônica como os Estados Unidos. Segundo Hall (2003), "[e]stamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar" (HALL, 2003, p. 44). Esperar uma servil e passiva integração do imigrante aos costumes da sociedade estrangeira em que reside pode parecer algo conflitante, pois as negociações culturais experimentadas pelos mesmos promulgam transformações em seu ser, nas suas identidades, ao começar a ver sua situação com outro olhar.

Por causa disso, o sujeito diaspórico não possui uma identidade fixa e estável, mas sim uma fragmentação e multiplicidade de identidades desconcertantes, com as quais se pode relacionar em diferentes momentos. Nota-se, assim, que as

constantes mediações culturais que fazem parte da vida do imigrante tendem a suavizar uma provável rigidez identitária, já que por meio dos agenciamentos de duas ou mais culturas, o processo de homogeneização cultural perde lugar e promulga a transitoriedade de sua identidade: "[...] em vez de falar da identidade como coisa acabada, deveríamos falar da identificação, e vê-la como um processo em andamento" (HALL, 2001, p. 39).

Dentro deste contexto, faz-se necessário explorar importantes elementos no romance como o bilinguismo, a quebra da cronologia narrativa, a perda da memória em relação à infância no país de origem, o sentimento de estranhamento das meninas Garcia em meio a duas culturas e, sobretudo, a busca de uma identidade construída e esgarçada entre dois mundos. Este romance traz temas contemporâneos pertinentes em sua própria estrutura, revelando numa riqueza literária não só temática, mas principalmente na forma romanesca como a história é narrada. Ao partir da fragmentação da voz narrativa que se bifurca em outras vozes (as vozes das irmãs), e passar pela problemática espacial e temporal da narrativa até chegar à situação de embaraço das personagens por não se adequarem aos dois mundos e de constantemente buscarem sua identidade, evidencia-se, nesta ficção de Julia Alvarez, um viés narrativo que começa a ser cada vez mais explorado nos enredos atuais: o sujeito que se encontra em um mundo globalizado e cada vez mais despersonalizado, em busca do seu Eu, em busca de sua origem.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra. R. G. *Narrativas cosmopolitas: a escritora contemporânea na aldeia global*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 32, p. 11-20, 2008.

ALVAREZ, Julia. *How the Garcia Girls Lost their Accents*. New York: Plume, 1992.

BRAH, Avtar. *Diaspora, border and transitional identities*. In: _____. Cartographies of Diaspora: contesting identities. London: Routledge, 1996. p. 178-210.

CRUZ, A. S. *Ponciá Vicêncio para além das fronteiras*: etnia, gênero e classe. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Falas do outro*: literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala/NEIA, v. 1, p. 43-53, 2010.

HALL, Stuart. *Identidades Culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A. 2001.

_____. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HARRIS, Leila Assumpção. *A produção literária de escritoras contemporâneas que migraram do Caribe para o Canadá e os Estados Unidos*. Cerrados (UnB. Impresso), v. 20, p. 219-229, 2011.

PARKER, Kenneth. "Home is where the heart ... lies". *Transition*, v. 3, n. 59, p. 65-77, 1993.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The new subaltern: a silent interview. *The Cultural Studies Reader*. 3ed Edition. Ed. Simon During. London: Routledge, 2007. p. 229-240.

SUÁREZ-OROZCO, Carola. Identities under Siege: Immigration Stress and Social Mirroring Among Children of Immigrants. *Cultures under Siege: Collective Violence and Trauma*. Eds. A. Robben, and M. M. Suarez-Orozco. Cambridge: Cambridge UP, 2000. p. 194-226.