

EDIÇÃO 57 – ESTUDOS DE LITERATURA

NOVEMBRO 2018 – Online desde 22 de novembro de 2018

Comissão Editorial Executiva:

Editora-Chefe:

Prof.^a Dr.^a Valéria de Oliveira Monaretto

Editoras:

Prof.^a Dr.^a Silvana Silva

Me. Patrícia Cristine Hoff

Editores de Seção:

Ana Luiza Nunes Almeida

Deborah Mondadori Simionato

Lucas Cyrino

Monica Chagas da Costa

Patrícia Cristine Hoff

Editores de Texto:

Aline Vargas Stawinski

Denise de Quintana Estacio

Laissy Taynã da Silva Barbosa

Márcia dos Santos Dornelles

Paula Biegelmeier Leão

Rodrigo César Dias

Bolsista:

Sofia Froehlich Kohl

Conselho Editorial Consultivo:

Adila Beatriz Naud de Moura (Unisinos), Albano Dalla Pria (UNEMAT), Alcione Corrêa Alves (UFPI), Américo Venâncio Lopes Machado Filho (UFBA), Ana Lúcia de Paula Müller (USP), Ana Lúcia Montano Boessio (Unipampa), Ana Paula Sá e Souza Pacheco (USP), Ana Paula Scher (USP), Andréia Guerini (UFSC), Andrew Nevins (UFRJ), Anelise Burmeister (UniRitter), Antônio Luciano Pontes (UERN), Aparecida Negri Isquerdo (UEL/UFMS), Aracy Graça Ernst (UCPEL), Arlinda Cantero Dorsa (UCDB-MS), Carlos Garcia Rizzon (Unipampa), Carolina Ribeiro Serra (UFRJ), Cassiano Ricardo Haag (Unisinos), Cátia de Azevedo Fronza (Unisinos), Charlotte Marie Chambelland Galves (Unicamp), Christine Siqueira Nicolaidis (UFRJ), Cirlene de Sousa Sanson (UFF), Clara Zeni Camargo Dornelles (Unipampa), Claudia Campos Soares (UFMG), Claudia Lorena Vouto da Fonseca (UFPel), Claudia Maria Xatara (UNESP-SJRP), Claudia Mentz Martins (FURG), Cláudio Celso Alano da Cruz

(UFSC), Danielle dos Santos Corpas (UFRJ), Dilys Karen Rees (UFG), Eclair Antonio Almeida Filho (UnB), Edleise Mendes (UFBA), Elena Ortiz Preuss (UFG), Elisa Guimarães Pinto (Universidade Mackenzie-SP), Ercília Ana Cazarin (UCPel), Eunice Polônia (UFRGS), Fábio Delano Vidal Carneiro (FASETE), Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES), Félix Valentín Bugueño Miranda (UFRGS), Fernando Cerisara Gil (UFPR), Florian Jaeger (University of Rochester/EUA), Gabriel de Ávila Othero (UFRGS), Gean Nunes Damulakis (UFRJ), Giovana Ferreira Gonçalves (UFPel), Helena Topa Valentim (Universidade Nova de Lisboa), Heloísa Augusta Brito de Mello (UFG), Heloisa Maria Moreira Lima de Almeida Salles (UnB), Jamesson Buarque de Souza (UFG), Janaína da Silva Cardoso (UERJ), Jania Martins Ramos (UFMG), Jaqueline Bohn Donada (UTFPR), João Manuel dos Santos Cunha (UFPel – aposentado), Jorge Alves Santana (UFG), José Gaston Hilgert (Mackenzie), Juliana Roquele Schoffen (UFRGS), Jurema José de Oliveira (UFES), Leandro Rodrigues Alves Diniz (UFMG), Leci Borges Barbisan (PUCRS), Leonor Werneck Santos (UFRJ), Lidia Almeida Barros (UNESP), Lorenzo Vitral (UFMG), Luis Alberto Nogueira Alves (UFRJ), Luiz Carlos Martins de Souza (FAPEAM), Mailce Borges Mota (UFSC), Marcelo Barra Ferreira (USP), Marcelo Corrêa Sandmann (UFPR), Márcia Maria Caçado Lima (UFMG), Márcia Cristina Romero Lopes (UNIFESP), Márcia Sipavicius Seide (UNIOESTE), Marcos Goldnadel (UFRGS), Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (UFMG), Maria Amélia Dalvi Salgueiro (UFES), Maria Aparecida Barbosa (USP), Maria Auxiliadora Ferreira Lima (UFPI), Maria Cristina Figueiredo Silva (UFPR), Maria Cristina Leandro Ferreira (UFRGS), Maria da Glória Corrêa Di Fanti (PUCRS), Maria del Carmen Villarino Pardo (USC/Espanha), Maria Eduarda Giering (Unisinos), Maria Fernanda Garbero de Aragão (UFRRJ), Maria Filomena Spatti Sândalo (Unicamp), Maria Hozanete Alves de Lima (UFRN), Maria Onice Payer (UNIVAS), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Maria-Cristina Micelli Fonseca (UFC), Martha Dreyer de Andrade Silva (Unisinos), Matilde Virginia Ricardi Scaramucci (Unicamp), Mauro Nicola Póvoas (FURG), Mônica Magalhães Cavalcante (UFC), Mônica Nóbrega (UFPB), Paulo Cortes Gago (UFJF), Pedro Theobald (PUCRS), Philippe René Marie Humblé (Erasmus University College/Bélgica), Raquel Santana Santos (USP), Rejane Flor Machado (UFPel), Renato Miguel Basso (UFSCar), Rogério Santana dos Santos (UFG), Rove Luiza de Oliveira Chishman (Unisinos), Sabrina Sedlmayer (UFMG), Sara Rojo (UFMG), Sergio Romanelli (UFSC), Seung-Hwa Lee (UFMG), Silvana Kissmann (IFRS), Silvana Silva (UFRGS), Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA), Simone Sarmento (UFRGS), Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG), Solange Mittmann (UFRGS), Sonia Maria Lazzarini Cyrino (Unicamp), Suênio Campos de Lucena (UNEB), Sumiko Nishitani Ikeda (PUCSP), Terezinha de Jesus Machado Maher (Unicamp), Thaís Cristófaros Alves da Silva (UFMG), Thiago Marcondes Valenzuela Bolivar (UNILA), Tony Berber Sardinha (PUCSP), Ubiratã Kickhöfel Alves (UFRGS), Valéria Silveira Brisolara (Unisinos), Vanice Maria Oliveira Sargentini (UFSCAR), Vera Helena Dentee de Mello (Unisinos), Vera Lúcia Cardoso Medeiros (Unipampa), Verónica Galíndez (USP).

Avaliadores que contribuíram para esta edição:

Adila Beatriz Naud de Moura (Unisinos), Alena Ciulla (UFRGS), Alessandra Vieira (UFRGS), Aline Juchem (UFRGS), Ana Montano Boessio (UNIPAMPA), Ana Rachel

Salgado (UFCSPA), André Voigt (UFU), Andrea Reginatto (UFSM), Antonio Luciano Pontes (UERN), Cassiano Ricardo Haag (Unisinos), Celia Della Mea (UFSM), Cláudia Camila Lara (UFFS), Cláudio Primo Delanoy (PUCRS), Daiane Neumann (UFPEL), Daniela Favero Netto (UFRGS), Eda Mariza Franco (ULBRA), Ercilia Cazarin (UCPEL), Fábio Delano Vidal Carneiro (FASETTE), Fidel Pascua Vélchez (UNILA), Gean Nunes Damulakis (UFRJ), Graciela Ferraris (UNC), Guilherme Fromm (UFU), Heloísa Salles (UnB), Janaína Cardoso Brum (UFPEL), Janaina da Silva Cardoso (UERJ), Jorama de Quadros Stein (UNIPAMPA), Juliana Schoffen (UFRGS), Lúcia Rottava (UFRGS), Magda Bahia Schlee (UERJ), Maria Cristina Leandro-Ferreira (UFRGS), Maria Giering (Unisinos), Maria José Bocorny Finatto (UFRGS), Maria Luisa Ortiz Alvarez (UnB), Maria Neiva da Luz (UFFS), Maria-Cristina Micelli Fonseca (UFC), Maristela Juchum (UNIVATES), Marlete Sandra Diedrich (UPF), Mirian Ruffini (UTFPR), Mônica Cassana (UNIPAMPA), Raquel Gomes Chaves (UFRGS), Raquel Santana Santos (USP), Reiner Vinicius Perozzo (UFBA), Rejane, Machado (UFPEL), Rozane Rebechi (UFRGS), Silvana Silva (UFRGS), Solange Mittmann (UFRGS), Sonia Dalpiaz (Clínica Palavra Viva), Sumiko Ikeda (PUCSP), Taís Bopp (UFPEL), Thiago Bolivar (UNILA), Ubiratã Kickhofel Alves (UFRGS), Vanessa Hagemeyer Burgo (UFMS), Vera Dentee de Mello (Unisinos), Virginia Sita Farias (UFRJ).

Editorial – volume 57 | Estudos Literários 2018

Dando continuidade à tradição editorial dos *Cadernos do Instituto de Letras* (Cadil), revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentamos o número da Revista dedicado aos Estudos Literários do ano de 2018. Este número é composto por contribuições da área de Literatura, de temática variada, submetidas ao exame de avaliação por pares.

Este número teve uma novidade em suas normas de submissão, pois a Revista passou a adotar uma limitação na quantidade de artigos avaliados por área, tendo em vista o grande volume de textos recebidos a cada chamada – fato que orgulha e motiva a equipe da revista. Talvez o grande número de submissões de artigos deva-se a uma das características deste periódico: é um dos poucos de caráter atemático no País, que impulsiona produções de alunos de pós-graduação, principalmente, e de professores.

Outra novidade foi o ingresso de novos professores e alunos na Equipe Editorial, assim como o compartilhamento de tarefas executivas de ordem organizacional e política. Por isso, este Editorial é assinado não só pela Editora-Chefe, mas também pelas colegas Editoras, professoras Silvana Silva e Patrícia Cristine Hoff, que, com muita dedicação e empenho, proporcionaram a publicação deste volume.

Agradecemos, de modo especial, aos professores Cinara Ferreira Pavani e Rafael de Carvalho Brunhara, pela parceria na Comissão Editorial, e à bolsista Sofia Froehlich Kohl, pelas múltiplas tarefas desempenhadas de modo responsável e exitoso.

Justo também é agradecer aos esforços e à atenção constantes da Equipe Editorial, formada por alunos deste Programa de Pós-Graduação que atuam nos papéis de Editores de Seção e Editores de Texto, fundamentais na missão de trazer ao leitor mais este número de Estudos Literários. Por isso, merecem aqui o registro de seus nomes os Editores de Seção da área de Literatura Ana Luiza Nunes Almeida, Deborah Mondadori Simionato, Lucas Cyrino e Monica Chagas da Costa, e os Editores de Texto Aline Vargas Stawinski, Denise de Quintana Estacio, Laissy Taynã da Silva Barbosa, Márcia dos Santos Dornelles, Paula Biegelmeier Leão e Rodrigo César Dias. Também mencionamos, em agradecimento, a ajuda inicial de Fidelainy Sousa Silva na Edição de Seção.

Por fim, agradecemos ao apoio que recebemos do Programa de Pós-Graduação e do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bem como a todos os professores consultores e avaliadores dos artigos desta publicação. Mais uma vez, nosso muito obrigada.

Desejamos que o leitor aproveite mais este número do Cadil.

Patrícia Cristine Hoff – Editora e membro da Comissão Executiva

Silvana Silva – Editora e membro da Comissão Executiva

Valéria Neto de Oliveira Monaretto – Editora-Chefe

Apresentação do nº 57 | Estudos Literários | Cadernos do IL

A publicação de nº 57 dos *Cadernos do IL*, atendendo à chamada de trabalhos de temática livre no âmbito dos Estudos Literários, reúne 19 artigos produzidos por pesquisadores da área de Letras vinculados a diversas instituições de ensino superior do Brasil. Com temas, abordagens e perspectivas diferentes, os artigos têm, no entanto, o comum propósito de contribuir para o entendimento de manifestações literárias que respondem por uma variedade de épocas, línguas e formas.

Para compor um panorama sobre essas leituras, apresentamos os artigos da presente publicação, dispondo-os, aqui, em uma ordem orientada pela eventual proximidade entre suas abordagens, quando possível.

O autor Rodrigo José Dias, em seu artigo **A escravidão em cena: uma leitura de Mãe, de José de Alencar, e O escravocata, de Artur Azevedo e Urbano Duarte**, aborda como o escravo é representado nessas duas peças, sobretudo face à contradição social, amplamente debatida na segunda metade do século XIX, na qual o ser humano cativo é percebido legalmente e socialmente como pessoa e como mercadoria. Em sua análise, o autor compreende que Joana, de *Mãe*, e Lourenço, de *O escravocrata*, apesar de viverem a condição de escravos, podem ser lidos como indivíduos virtuosos, que preservam sua dignidade e integridade.

Nathalia Pinto, em seu artigo **A historicidade do romance em Erico Veríssimo e José Lins do Rego**, partido das aproximações entre ficção e história intrínsecas às reflexões sobre o romance histórico, propõe uma análise comparativa entre a trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo, e *Pedra bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego. Para a autora, os romancistas, atentos às profundas transformações sociais pelas quais o Brasil passava desde a década de 1930, souberam delinear a experiência dos homens e das mulheres de suas regiões ao mesmo tempo em que retrataram episódios importantes da história do país.

No artigo **A visão cultural e política de Josué de Castro e Mario Vargas Llosa sobre a América Latina subdesenvolvida**, Thiago Azevedo Sá de Oliveira discute elementos que aproximam as produções dos dois autores à medida que ambos produzem imagens da geopolítica latino-americana – identitariamente marcada pela segregação cultural e econômica, bem como pela consciência de atraso (CANDIDO, 1989). Para o autor, tais imagens, mais do que refletirem a prática de um exercício intelectual enquanto atitude política, resultam de uma expressão cultural nutrida pela tríade real-fictício-imaginário, que significa o subdesenvolvimento como elemento interno do texto.

Em **A história, o poder e os diálogos em Tomás Eloy Martínez**, Gabrieli Borges dos Santos procura delinear algumas possibilidades de leitura da obra do autor argentino, baseando-se nas noções de poder e alegorias oriundas da obra crítica de Foucault. O caminho é percorrido por meio de um mapeamento dos textos de Martínez a partir de suas relações estético-metodológicas com os conceitos foucaultianos, desaguando numa interseção entre ficção e sociedade que dialoga com a contemporaneidade e transpõe as barreiras entre o estético e o histórico.

Pamella T. Souza de Oliveira, no artigo **O trauma precisa virar ficção: um olhar sobre o teor testemunhal da obra K: Relato de uma busca, de Bernardo Kucinski**, tece reflexões acerca da autoficção sob a luz das teorias do testemunho e da abordagem do trauma na

construção narrativa, a partir dos estudos de Seligmann-Silva. Em sua abordagem do romance de Kucinski, a autora procura observar de que forma a obra se relaciona com o gênero autoficcional, aproximando-se ou distanciando-se dele na medida em que o trauma e o luto passam a figurar como elementos comuns nas narrativas de episódios traumáticos.

Francieli Borges e Larissa Garay Neves, no artigo **O que eu olho não me vê, ou o problema da representação do subalterno: o narrador em *A resistência*, de Julián Fuks**, encontram na configuração da narração da obra de Fuks, realizada em primeira pessoa, um recurso que enfatiza o efeito da violência sofrida pela família do narrador. Para as autoras, a obra, ao ser narrada a partir de apenas uma perspectiva, com capítulos curtos e repetições sintáticas que explicitam o desejo de *não dizer*, traz uma história que na sua origem já é fragmentada e penosa.

No artigo **De Jagunço a Matraga**, Bianca Meira Lopes propõe uma análise do conto “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” (1946), de Guimarães Rosa, com o objetivo de compreender quem, de fato, é “Matraga”. Para tanto, Lopes toma como base os conceitos de Corpo sem Órgãos, rostidade e devir, de Deleuze & Guatarri, a fim de analisar o processo de transformação do personagem principal, passando de um Matraga que não existe para alguém que é formado de devir-Matruga.

No artigo **A metamorfose e a desumanização de Gregor Samsa**, Lucas Cyrino, partindo das concepções de Benjamin (1992) e Benveniste (1991) sobre o humano e a linguagem, analisa o dinamismo da metamorfose na obra kafkiana, que se dá de modo diverso ao dos mitos de Aracne e Dafne oriundos d’*As metamorfoses* de Ovídio. Para o autor, a metamorfose de Gregor Samsa, embora o retire de sua humanidade ao eliminar, em sua forma animal, a capacidade de comunicar-se com sua família, conserva a essência espiritual de Gregor porque ainda comunica essa essência por meio do pensamento, dado a saber pelo narrador.

Diego Gomes do Valle, em **O Homem Duplicado à luz de espelhos borgianos: do dialogismo ao absurdo**, tem como objetivo traçar paralelos entre o romance *O Homem Duplicado*, de José Saramago, e contos e ensaios de Jorge Luis Borges, utilizando-se da temática do duplo como fio condutor da comparação. Teóricos como Mikhail Bakhtin, Louis Lavelle, Paul Ricoeur e Jean Pouillon são fundamentais para ampliar o alcance da análise, de modo a expandir as possibilidades de sentidos do romance.

O ideal gaúcho em “O sul” de Jorge Luis Borges – a construção do imaginário pela biblioteca, estudo de Luana de Carvalho Krüger, busca caracterizar o modo como o conto borgeano “O sul” constrói um ideal identitário do gaúcho através das leituras da biblioteca feitas pela personagem Juan Dahlmann. Para Krüger, tais leituras trazem para dentro do conto múltiplas intertextualidades, as quais contribuem de diferentes formas na idealização do gaúcho apresentada na narrativa.

Os autores Emanuele Mendonça de Freitas, Cristiane Barcelos e Douglas Ceccano, em seu artigo **A echarpe de Jocasta: uma leitura simbólica de *A Máquina Infernal*, de Jean Cocteau**, utilizam a teoria do imaginário, através dos escritos de Albin Lesky, Marvin Carlson, Aristóteles e Gilbert Duran, para analisar a peça *A Máquina Infernal*, de Jean Cocteau, comparando-a com a obra *Édipo Rei*, de Sófocles, a fim de identificar as conexões entre as representações do mito edípico em ambas as obras.

Margarete Hülsendeger, no estudo que se intitula **Tríplices mundos: uma leitura da obra *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado**, procura tecer sua reflexão sobre a obra a partir das ideias de Paul Ricoeur voltadas à interpretação, à narrativa e ao tempo. Para a autora, a

narrativa de Dourado está alinhada à configuração que Ricoeur denominou de “tríplice mimese” – pré-configuração (mimese I), configuração (mimese II) e refiguração (mimese III) –, o que embasa uma análise da obra que leve em conta os mundos referencial, do texto e do leitor, integrantes ativos do processo de interpretação.

Maura Voltarelli Roque apresenta em **Ruínas e resíduos: Drummond entre a poesia e a anti-poesia** uma visão sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade que o aproxima dos propositores da anti-poesia, como Francis Ponge. A autora demonstra como a arte de Drummond se constrói, em momentos específicos de sua carreira, enquanto a negação da poesia pela poesia. O poema de Drummond se configura como enigma, como espaço no qual o sentido se esquia, em uma multiplicidade de paradoxos que são seus elementos fundamentais.

Ariane Ávila Neto de Farias, Mariane Pereira Rocha e Ânderson Martins Pereira, no artigo **“Artes do possível”: a poesia feminista e transformadora de Adrienne Rich**, estudam como o trabalho poético de Rich opera enquanto uma representação crítica dos longos anos de submissão do feminino. Para os autores, a leitura de alguns poemas de Rich indica que há ali a manifestação de uma força transgressora e que evidencia o feminino como sujeito em construção.

A autora Luciane Alves, em seu artigo **Percursos migratórios e identitários nas narrativas contemporâneas: aproximações entre *Americanah* de Chimamanda Adichie e *Azul Corvo* de Adriana Lisboa**, busca estabelecer pontos de contato entre as experiências de formação identitária e migração vivenciadas pelas protagonistas das obras. Nos percursos identitários das duas personagens mulheres migrantes há elementos que indicam a necessidade de criação de espaços de pertencimento, que incluem a busca pela formação de laços, a criação de novos processos de identificação, o aprendizado com culturas diferentes e a reconstrução de memórias com o lugar de origem.

No artigo **Pelos caminhos da memória: a rememoração em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa**, Mirian Cardoso da Silva estuda a dinâmica da rememoração no romance de Lisboa, partindo das memórias, marcadas por traumas e angústia, da personagem Celina. Para a autora, tais memórias possibilitam que a protagonista vivencie um reencontro com suas dores e inicie um processo de reconfiguração identitária.

Em **The real Jane Austen: Austen’s shifting image**, Deborah Mondadori Simionato recupera a biografia de Jane Austen, traçando os poucos dados disponíveis sobre a vida da escritora, e reflete sobre como essas informações foram interpretadas por diferentes gerações de leitores. A imagem de Austen é influenciada pela perspectiva de cada biógrafo, que buscam em dados contextuais e nos romances da autora aspectos relevantes para a recriação e a reinterpretação de sua vida. O artigo demonstra como a verdadeira imagem de Austen é, em realidade, irrecuperável, e que as construções sobre sua trajetória são profundamente determinadas pela posição de seus leitores.

No artigo **A “Poética do Invisível” em *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho: uma análise das personagens Cida, Djanira e Conceição**, os autores Cilene Margarete Pereira e Rafael de Almeida Moreira apresentam uma análise do documentário *Babilônia 2000* através do que chamam de “poética do invisível”. Para tanto, os autores olham para as personagens femininas do documentário com o objetivo de exemplificar a prática cinemática do diretor Eduardo Coutinho de visibilizar aquilo que a sociedade tornou invisível, trazendo a arte como espaço para problematização e reflexão social.

O artigo **Dentro do Espelho de Suzy Lee**, de Luis Carlos Girão, apresenta uma análise do processo de figurabilidade resultante dos movimentos de aparecimento e desaparecimento nas páginas do livro-imagem *Espelho* (2009), de Suzy Lee, em comparação ao *Mnemosyne*, o “atlas de imagens” do historiador da arte Aby Warburg (1929). Para o autor, os efeitos de transição do olhar, que levam o leitor/olhante de uma imagem a outra, gerando a interpretação, são em parte decorrentes da *presença* que as páginas em branco produzem dentro da narrativa pictórica visitada.

Passemos, agora, ao encontro com esses estudos, mas não sem antes agradecer a colaboração dos professores avaliadores e a atuação da equipe editorial da revista, tornando possível a produção de mais um número recheado com excelentes reflexões para os estudos de literatura.

Os editores:

Ana Luiza Nunes Almeida

Deborah Mondadori Simionato

Lucas Cyrino

Monica Chagas da Costa

Patrícia Cristine Hoff

A ESCRAVIDÃO EM CENA: UMA LEITURA DE MÃE, DE JOSÉ DE ALENCAR, E O ESCRAVOCRATA, DE ARTUR AZEVEDO E URBANO DUARTE

Rodrigo César Dias

Submetido em 23 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 01 de novembro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro. p. 9-20

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

A ESCRAVIDÃO EM CENA: UMA LEITURA DE *MÃE*, DE JOSÉ DE ALENCAR, E *O ESCRAVOCRATA*, DE ARTUR AZEVEDO E URBANO DUARTE

SLAVERY ONSTAGE: A CLOSE READING OF JOSÉ DE ALENCAR'S *MÃE*, AND ARTUR AZEVEDO AND URBANO DUARTE'S *O ESCRAVOCRATA*

Rodrigo César Dias*

RESUMO: O presente estudo propõe uma leitura das peças *Mãe*, de José de Alencar, e *O escravocrata*, de Artur Azevedo e Urbano Duarte, tendo por objetivo central a análise da representação do escravo em ambos os textos, considerando a condição aporética decorrente da escravidão moderna em que o ser humano cativo é percebido legalmente e socialmente como pessoa e como mercadoria. Por meio do cotejo das peças, pretende-se, ainda, mapear os pontos de continuidade e ruptura que podem ser estabelecidos entre as duas obras no que diz respeito à forma dramática e ao tratamento sério dos personagens escravizados.

PALAVRAS-CHAVE: Mãe; O escravocrata; escravidão; forma dramática.

ABSTRACT: This study proposes a close reading of José de Alencar's *Mãe*, and Artur Azevedo and Urbano Duarte's *O Escravocrata*, in order to analyze the representation of slaves in both plays, taking into account the aporetic condition in which the enslaved human being is perceived legally and socially as both person and commodity. Through the comparison of these plays, I also intend to map out the points of continuity and rupture that can be established between the texts concerning the dramatic form and the serious treatment of enslaved characters.

KEYWORDS: Mãe; O Escravocrata; slavery; dramatic form.

1. Apontamentos iniciais

Ao longo de *Mimesis*, Erich Auerbach discorre sobre a representação da realidade na literatura ocidental, dando centralidade ao tratamento sério dispensado ao cotidiano e à ascensão de camadas populares enquanto objeto de representação problemático-existencial (AUERBACH, 2011, p. 440). Esse movimento de leitura é desenvolvido por meio de um grande panorama cronologicamente organizado que não se pretende exaustivo. Segundo o autor,

[...] o método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada e de pô-los à prova mediante uma série de textos que se me tornaram conhecidos e vivos durante a minha atividade filológica, parece-me fecundo e factível; pois estou convencido de que aqueles motivos fundamentais da história da representação da realidade, se os vi corretamente, devem poder ser encontrados em qualquer texto realista escolhido ao acaso (AUERBACH, 2011, p. 494).

Seguindo por esta senda, o presente trabalho propõe um deslocamento do método auerbachiano, partindo de sua leitura acerca da ascensão das camadas populares

* Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, rodrigocezardias@gmail.com.

enquanto objeto de representação problemático-existencial na literatura ocidental para articular uma análise da representação do escravo em duas peças teatrais produzidas na segunda metade do Oitocentos brasileiro, quais sejam, *Mãe*, de José de Alencar, e *O escravocrata*, de Artur Azevedo e Urbano Duarte. Com isso, pretende-se investigar como a condição aporética decorrente da escravidão moderna em que o ser humano cativo é percebido legalmente e socialmente como pessoa e como mercadoria é refratada nesses textos literários. Por meio do cotejo das peças, busca-se, ainda, mapear os pontos de continuidade e ruptura que podem ser estabelecidos entre as duas obras no que diz respeito à forma dramática e ao tratamento sério dos personagens escravos e dos personagens proprietários de escravos.

2. A representação do escravizado no teatro

No ano de 1875, a estreia da peça *O jesuíta*, de José de Alencar, suscita uma polêmica literária travada entre o autor e Joaquim Nabuco nas páginas do jornal *O Globo*, vindo a ser reunida em volume por Afrânio Coutinho em 1965 sob o título *A polêmica Alencar-Nabuco*. A refrega tem por estopim a crítica de Nabuco ao caráter datado da obra, produzida em 1861 e não alterada para a representação em 1875, o que, segundo ele, seria um dos motivos por trás da pouca acolhida da peça pelo público fluminense. Alencar, por sua vez, transfere a “responsabilidade” pelo fracasso da peça para o público, que, em seu julgamento, não valorizava o teatro nacional. A partir dessa discussão inicial, Nabuco submete a produção romanesca e dramática de Alencar a um severo exame no folhetim do *Globo*, sob o título “Aos domingos: estudos sobre o Sr. J. de Alencar”, sendo que as réplicas do romancista começariam a ser veiculadas no mesmo espaço do jornal, sob o título “Às quintas”.

Para os fins desta leitura, é oportuno destacar uma das críticas realizadas por Nabuco à peça *O demônio familiar*, centrada na representação do escravo e de sua fala em cena:

Essa linguagem de telegrama não é falada entre nós; mas se o fosse, ainda não teria o direito de passar da boca dos *clown*, pintados de preto, dos nossos circos para a dos atores. O negro, nascido no país e criado na família do senhor, como esse Pedro, que teve a mesma educação dos filhos da casa, não suprime assim o artigo e não fala uma língua que nos parece bárbara. *Falasse-a porém, ela não devia ser repetida em cena. Já é bastante ouvir nas ruas a linguagem confusa, incorreta dos escravos; há certas máculas sociais que não se devem trazer ao teatro, como o nosso principal elemento cômico, para fazer rir.* O homem do século XIX não pode deixar de sentir um profundo pesar, vendo que o teatro de um grande país, cuja civilização é proclamada pelo próprio dramaturgo escravagista (o seu teatro só abala a escravidão em nosso espírito, não no dele), acha-se limitado por uma linha negra, e nacionalizado pela escravidão. Se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro! (COUTINHO, 1965, p. 106, grifos meus).

Temos, pois, nas palavras do jovem autor, que viria a se destacar por conta de sua militância abolicionista, uma reprovação enfática não só da representação supostamente inverossímil da fala do escravo, mas também, em boa medida, da própria representação de indivíduos escravizados no palco. Alencar, por sua vez, posiciona-se a favor da representação da escravidão no palco como um meio por ele utilizado para

defender a causa da emancipação espontânea¹, patenteando com “o prestígio da cena os perigos e horrores dessa chaga social” (COUTINHO, 1965, p. 120).

Para pensarmos essa questão, podemos mobilizar a leitura desenvolvida por Jacques Rancière em seu artigo intitulado “O efeito de realidade e a política da ficção”. O autor parte da análise empreendida por Roland Barthes em “O efeito de realidade”, texto que

começa focando um detalhe retirado do conto de Flaubert “Um coração simples”. Ao descrever a sala da casa onde sua personagem vive, o escritor diz que “um velho piano sustentava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas e caixotes”. Obviamente esse barômetro não tem utilidade alguma e o monte piramidal não nos deixa ver nada determinado. Como afirma Barthes, eles “elevam o custo da informação da narrativa” (RANCIÈRE, 2010, p. 75).

Ao contrário da interpretação de Barthes, que considera o detalhe inútil como o “real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido” (RANCIÈRE, 2010, p. 76), Rancière defende a hipótese de que o

ocioso barômetro expressa uma poética da vida ainda desconhecida, manifestando a capacidade de qualquer um (por exemplo, da velha empregada de Flaubert [Félicité, protagonista de “Um coração simples”]) de transformar a rotina do dia-a-dia na profundidade da paixão, seja por um amante, um senhor, uma criança, seja por um papagaio. *O efeito de realidade é um efeito de igualdade* (RANCIÈRE, 2010, p. 79, grifo meu).

Assim, a representação desse índice do cotidiano apontaria para uma “democracia literária”, materializada por uma redistribuição do sensível que possibilitaria um tratamento sério de indivíduos das camadas populares, outrora relegados apenas ao estilo baixo, o que vai ao encontro da leitura do realismo moderno empreendida por Erich Auerbach.

Desse modo, penso que a representação da escravidão, tanto no teatro de Alencar como no de Artur Azevedo e Urbano Duarte, apresenta potencialidades expressivas interessantes apesar de suas fraturas – e, em certa medida, *em decorrência delas*. Na tentativa de evidenciar esses elementos, parto para a discussão a respeito de cada uma das obras, buscando subsídios para cotejá-las e situá-las na dimensão do debate público que as atravessava.

3. Os olhos cansados de Joana: o proprietário-filho e sua escrava-mãe

¹ A emancipação espontânea se balizava pela perspectiva de que o Estado não deveria intervir nas relações de propriedade envolvendo escravagistas e escravizados, incumbindo aos próprios senhores de escravos a responsabilidade *moral* de alforriar as pessoas que eles mantinham em cativeiro. Conforme Alencar, em discurso proferido em 1871, “a causa da emancipação espontânea há muito que está vencida no coração do povo brasileiro; diariamente se reproduzem os exemplos de manumissões. É admirável o aspecto que representa o nosso País; todas as classes porfiavam na prática desses atos. A estatística, em 1860, dá-nos uma prova da rapidez com que marcha essa revolução social. Só na cidade do Rio de Janeiro, houve 14.000 alforrias. Este algarismo é eloquente; ele significa que em talvez 20 anos a escravidão estaria, por si mesma, extinta” (ALENCAR, 1977, p. 242 apud SIMÕES, 2011, p. 192).

Sendo representado pela primeira vez em 1860, o drama em quatro atos *Mãe*, de José de Alencar, tem sua ação localizada no Rio de Janeiro de 1855, possuindo como cenário um prédio que tem por moradores, no primeiro andar, o funcionário público Gomes e sua filha Elisa e, no andar superior, o estudante de medicina Jorge. Alinhavando os dois núcleos figura Joana, escrava – e mãe – do estudante, que ajudava nos afazeres domésticos na residência de Gomes desde que o último escravo do funcionário público fora penhorado, estimulando o embrião de namoro entre Elisa e Jorge. Temos, portanto, dois proprietários de escravos despossuídos: um funcionário público endividado por conta da doença que o acometeu após a morte da esposa e um estudante cuja renda provém de aulas de piano e de francês, de algumas traduções e, principalmente, da exploração da força de trabalho de Joana, que costura e lava “para fora”.

Até então, Joana conseguira ocultar o fato de que era mãe de Jorge, sendo que a única pessoa que tinha conhecimento disso era o Dr. Lima, médico que supostamente teria pago pelos estudos e demais despesas relacionadas à criação do jovem – que o tem como “segundo pai” –, quando, em verdade, fora Joana que arcara com esses gastos. No recorte temporal em que se passa o drama, Lima retorna da Europa, encontrando Joana ainda escravizada, o que lhe causa surpresa e alguma inquietação. Entretanto, o médico chega a tempo de testemunhar o proprietário-filho alforriar a escrava-mãe, visto que Jorge saldara a hipoteca que havia contraído sobre ela e estava financeiramente livre para saldar sua consciência.

Desse modo, coexiste em Jorge tanto a afeição de filho para com Joana, que não permite que ele a veja como escrava, quanto a relação de senhor de escravo que se utiliza de ao menos duas possibilidades de exploração financeira de sua propriedade, considerando a hipoteca e, além disso, o trabalho da escrava, que o sustentara até então a custo de sua visão fatigada. Quando Lima pergunta a Jorge por seus rendimentos, o estudante responde que obtém, por meio das lições de francês e de piano, cerca de cem mil réis por mês, o que na visão do médico é pouco.

JORGE – Faço também algumas traduções que me deixam às vezes um extraordinário. Joana por seu lado ganha...

JOANA – Quase nada, nhonhô! Já estou velha. Não coso mais de noite.

JORGE – Nem eu quero. Foi de passares as noites sobre costura que ias perdendo a vista.

DR. LIMA – Faz bem em tratá-la com amizade, Jorge. É uma boa...

JOANA – Sou uma escrava como as outras.

JORGE – É uma amiga como poucas se encontram (ALENCAR, 1940?, p. 78).

No andar inferior do prédio, por sua vez, há um recrudescimento da situação financeira precária de Gomes. Devendo para o senhorio e para Peixoto, um agiota, o funcionário público é acusado por este de ter falsificado uma letra, tendo até o final do dia para reaver o valor. Não conseguindo lidar com a acusação, considera o suicídio por envenenamento como uma saída mais honrosa do que enfrentar as galés. Gomes quase recorre a Jorge, mas é obstado pela vergonha; Elisa, por sua vez, expõe a situação para o namorado, entregando a ele o frasco de veneno com que o pai lhe acenara o suicídio.

Jorge busca reunir recursos, pedindo um empréstimo a Lima, que só conseguiria a quantia no dia seguinte, visto que a alfândega já estava fechada. Joana, então, rasga sua carta de alforria e propõe que o estudante a hipoteque, argumentando que Lima poderia resgatar o valor no outro dia, saldando a dívida. Após breve resistência, Jorge aceita renovar a hipoteca contraída com Peixoto, o mesmo credor/acusador de Gomes; desta vez, entretanto, o negociante impõe que a operação realizada seja um penhor. Ao

observar o documento que iria registrar a transação, Jorge percebe, ainda, que se tratava de um contrato de venda *a retro*, dispondo o prazo de um mês para que ele pagasse a dívida e recuperasse sua escrava – o que consiste em uma terceira via de exploração de Joana enquanto propriedade.

Após recusar a proposta veementemente, Jorge assina de imediato o documento tão logo Elisa entra em cena, resgatando a letra falsificada. Após a saída da jovem, que vai avisar o pai da solução alcançada – ainda que não tenha conhecimento do negócio do qual provém o dinheiro –, Joana parte com Peixoto. No dia seguinte, ela retorna para a casa de Jorge, aproveitando um descuido do usurário; logo após, chega Lima com o dinheiro que prometera emprestar. A fim de saldar a dívida, Jorge busca Peixoto, sem sucesso, retornando para casa e recebendo, em seguida, uma visita de Gomes e de Elisa que tem por objetivo o acerto do noivado.

Enquanto o estudante sai de cena com o futuro sogro para mostrar os aposentos a ele destinados em sua casa, Peixoto bate à porta, procurando por sua escrava. Acreditando que Joana estava forra, Lima não consegue entender a situação, até que o usurário lhe mostra o documento que formalizara a negociação. Com Joana ao fundo da cena e Jorge e Gomes retornando ao proscênio, Lima não contém mais o segredo que guardara.

DR. LIMA – Desgraçado!...

JORGE – Doutor!...

DR. LIMA – Tu vendeste tua mãe! (*Joana foge*).

JORGE – Minha mãe!... Ah!

DR. LIMA – Tua mãe, sim!... Digo-o alto! porque te sei bastante nobre para não renegares aquela que te deu o ser (ALENCAR, 1940?, p. 201).

Após pagar a dívida, Jorge procura por Joana, enquanto Gomes rejeita a hipótese de casamento por conta da ascendência do noivo. Por fim, a mãe recém-descoberta ingere o veneno adquirido por Gomes e recebido por Jorge das mãos de Elisa. No desfecho, Peixoto é preso por falsificação e Joana morre nos braços do filho, o que comove também a Gomes, que abençoa o casamento dos jovens namorados.

Em “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, Roberto Schwarz retoma a discussão entre Alencar e Nabuco, apontando que

Nabuco põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las; Alencar pelo contrário incide nelas tenazmente, guiado pelo senso da realidade, que o leva a sentir, precisamente aí, o assunto novo e o elemento brasileiro. Ao circunscrevê-las sem as resolver, não faz grande literatura, mas fixa e varia elementos dela – um exemplo a mais de como é tortuoso o andamento da criação literária (SCHWARZ, 2000, p. 40).

A tese de Schwarz que percorre o ensaio acerca da importação da forma romanesca por Alencar pode ser sintetizada na ideia de que o defeito de composição decorrente da adoção acrítica do modelo europeu torna-se *acerto da imitação*, sendo incorporado no plano do conteúdo. Assim, entra em jogo uma combinação esdrúxula, mas real, que conjuga clientelismo e ideologia liberal – e, pensando mais especificamente em *Mãe*, podemos acrescentar a combinação de escravismo e capitalismo.

Na peça, somos apresentados a duas configurações de escravocrata, que, conforme a leitura da obra, podem ser vistas como o “bom senhor” e o “mau senhor”. O primeiro caso é representado por Jorge, que sequer consegue verbalizar a condição de escrava de Joana, tendo-a como uma “segunda mãe” (ainda que escravizada), como podemos observar na cena em que o estudante a entrega às mãos de Peixoto:

JORGE – Tenho apenas uma súplica a fazer-lhe.
 PEIXOTO – Que diremos?
 JORGE – Durante o tempo que esta... que Joana vai estar em sua casa.
 PEIXOTO – Que é minha escrava, quer o senhor dizer.
 JORGE – Peço-lhe que a trate com doçura. Está habituada a viver comigo, mais como uma companheira do que...
 PEIXOTO – Escusa pedir-me isto. Sou bom senhor. O caso é saberem levar-me. Anda, mulata! Vamos (ALENCAR, 1940?, p. 159-160).

As reticências de Jorge são completadas por Peixoto, o negociante pérfido que não faz mais do que seguir à risca a ideologia escravagista que mercantiliza o indivíduo escravizado – e, por sua vez, pode ser vista como uma expressão radicalizada da racionalidade “desumana”, de tipo mecânico, das esferas econômica e política, que, segundo Schwarz, subordina ao mesmo título “objetos e força de trabalho” (SCHWARZ, 2000, p. 55).

De forma periférica, temos ainda o caso de Lima, que é referido em uma conversa entre Joana e Vicente, um escravo liberto que pertencera ao médico e durante a ação do drama exercia a função de oficial de justiça. Ao lembrarem do passado em que ambos viviam sob a tutela de Lima junto a Jorge, o tom é saudoso, quase nostálgico:

VICENTE – É mesmo, tia Joana. Bom tempo! Sr. doutor [Lima] só fazia ralhar. Tirante disso, era bom amo.
 JOANA – Tem tido notícias dele?
 VICENTE – Depois que foi viajar, nunca mais soube por onde anda.
 JOANA – E a comadre Rosa que ele vendeu a um homem da rua da Alfândega?
 VICENTE – Essa morreu... O André está cocheiro na praça.
 JOANA – Cada um para sua banda (ALENCAR, 1940?, p. 62).

O mesmo Lima, que insiste na libertação de Joana por Jorge, vendeu Rosa, comadre para Joana e propriedade para ele. Assim, a possibilidade de ver o escravo como humano para o médico parece ser condicionada por algum vínculo específico. Retomando Rancière, agora por meio de *A partilha do sensível*, podemos pensar em quais são as possíveis condições para que Lima – e, em certa medida, Jorge – discriminem quais são os escravos comercializáveis e quais são os escravos que devem ser libertados. Segundo o autor, partilha do sensível é

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15, grifos do autor).

Joana é vista por Lima como alguém que deveria participar desse *comum*, julgando que a relação de maternidade sobrepujaria a relação de propriedade que a une a Jorge; este, ao descobrir em sua escrava sua mãe, posiciona-se da mesma maneira. Joana, contudo, em sua visão de excluída do *comum*, percebe que a possibilidade de sua entrada nesse espaço consistiria na exclusão de seu filho do mesmo espaço, o que é parcialmente comprovado por Gomes, que inicialmente recusa a proposta de casamento por conta da ascendência de Jorge. A resolução dos problemas só virá com o suicídio de Joana, que “purga” simbolicamente o estigma de seu filho ao negar a si mesma,

lembrando-se que ela morre sob a condição legal de escrava, visto que sua carta de alforria fora rasgada.

4. Os escravocratas

Conforme pródromo assinado por Artur Azevedo e Urbano Duarte, o drama em três atos *O escravocrata*, escrito em 1882 “e submetido à aprovação do Conservatório Dramático Brasileiro sob o título *A família Salazar*, não mereceu o indispensável *placet*” (AZEVEDO, 1985, p. 179). Assim, a obra foi publicada em 1884, tendo por ambição declarada pelos autores o esforço em concorrer “com o pequenino impulso das nossas penas para o desmoronamento da fortaleza negra da escravidão” (AZEVEDO, 1985, p. 180).

Se na peça de Alencar Joana é lastro para empréstimo e, por fim, propriedade vendida *a retro*, temos n’*O escravocrata* um início que leva ao extremo a institucionalização do comércio escravagista, apresentando como cenário do primeiro dos três atos uma casa de alugar escravos. Na cena inicial, Salazar, o escravocrata, instrui seu caixeiro a respeito da entrega de “quarenta e quatro cabeças”, incluindo Lourenço, um de seus escravos particulares, de quem ele pretendia se livrar. Em seguida, conversa com seu sócio, Sebastião, acerca dos negócios, em um diálogo que exerce função expositiva, ilustrando a crueldade dos comerciantes de escravos e sinalizando o impacto da campanha abolicionista:

SALAZAR – Negro não tem licença para estar doente. Enquanto respira, há de poder com a enxada, quer queira, quer não.

SEBASTIÃO – De acordo, mas hoje anda aí em moda tratá-los bem... com humanidade... não sei que mais...

SALAZAR – Tolices! Humanidade para negro! Para moléstia de negro há um remédio supremo, infalível e único: o bacalhau. Dêem-me um negro moribundo e um bacalhau, que eu lhes mostrarei se o não ponho lépido e lampeiro com meia dúzia de lambadas!

SEBASTIÃO – Perfeitamente de acordo. Mas, quer queiramos, quer não, temos de contemporizar com essas ideias... Os tais senhores abolicionistas...

SALAZAR (*Erguendo-se e descendo ao proscênio.*) – Psiu! Não me fales nessa gente, pelo amor de Deus! Só o nome dessa cáfila de bandidos que ultimamente me têm feito perder mais de oitenta contos, irrita-me de um modo incrível! (AZEVEDO, 1985, p. 184).

Ainda nesta cena, quando questionado por Sebastião acerca de Lourenço, Salazar confirma que ele será enviado à sua fazenda por ser muito “empreado”, ainda que Gabriela, sua esposa, o proteja, alegando que ele seria cria da casa. Ao longo da peça, descobrimos que a real causa dessa proteção é o fato de ter havido uma relação sexual, talvez amorosa, entre ambos, cujo fruto foi Gustavo, que fora criado como filho legítimo por Salazar sem que este duvidasse de sua paternidade.

Gustavo, por sua vez, apresenta de início um alinhamento à posição de Salazar, opondo-se aos abolicionistas que atacam seu suposto pai por meio de publicações na imprensa. Entretanto, quando presencia Salazar prestes a chicotear Lourenço por este não abaixar a vista, intervém:

GUSTAVO – Peço por ele, meu pai! Lourenço é um escravo dócil e obediente (*A Lourenço, com brandura.*). Abaixa a vista, Lourenço (*Lourenço obedece.*). Pede humildemente perdão a meu pai de lhe não haveres obedecido incontinenti.

LOURENÇO – Peço humildemente perdão a meu senhor... (AZEVEDO, 1985, p. 188-189).

O seu comportamento parece oscilar, portanto, entre o de Salazar, em sua aversão aos negros, e o de Gabriela, em sua afeição por Lourenço, podendo ser exemplificado pela seguinte fala que dirige a Salazar: “[...] para esta raça amaldiçoada só há três princípios: o eito, o bacalhau e a força! Mas não posso deixar de abrir uma exceção para o Lourenço...” (AZEVEDO, 1985, p. 189).

Como traço importante de sua personalidade temos, ainda, sua propensão para o jogo, sendo que uma de suas preocupações centrais no drama é arranjar quatrocentos mil réis para saldar suas dívidas, quantia que não lhe é concedida por Salazar, que ironicamente o incita a ganhar o dinheiro com o “suor de seu rosto”. Será Lourenço, com suas economias (cento e vinte mil, seiscentos e vinte réis), que ajudará Gustavo em um primeiro momento, ao perceber que o filho está endividado por conta do jogo.

Ao final do primeiro ato, Gabriela e Carolina, filha do casal Salazar, conseguem convencer o escravocrata a manter Lourenço junto à família, submetendo-se à condição única de não intervirem quando o patriarca julgasse que o escravo merecesse sofrer castigos físicos. Com isso, Lourenço pôde testemunhar, já na casa dos Salazar, no segundo ato, a acusação feita por um credor de que Gustavo teria falsificado uma letra, assinando-a por Salazar, no valor de quinhentos mil réis. Lourenço toma o documento das mãos do credor e o rasga, prometendo que o pagaria dentro de pouco tempo, enquanto Gabriela traz joias para cobrir a dívida; o credor, em uma comoção inverossímil, aceita que o pagamento seja feito quando possível.

Em mais uma tentativa de obter dinheiro para apostar no jogo e resgatar a letra falsificada, Gustavo decide roubar diretamente do gabinete de Salazar. Sendo impedido por Lourenço, que lhe toma o dinheiro, desfere uma bofetada contra o rosto de seu escravo-pai, que acaba por lhe revelar o segredo que guardava há vinte e dois anos:

LOURENÇO (*Em tom singular.*) – Esta bofetada será um direito perante os homens, mas perante Deus é um sacrilégio. Eu...

GABRIELA (*Correndo para Lourenço.*) – Lourenço, não o digas!

LOURENÇO (*Desvencilhando-se.*) – Eu sou teu pai! (*Tomando Gabriela pelo braço.*) Negue! Negue, se é capaz! (*Gabriela dá um grito e cai desfalecida. Longa pausa. Gustavo fulminado recua paulatinamente, fitando Lourenço com o olhar desvairado. Entra Salazar, que estaca no fundo ao ver a cena.*) (AZEVEDO, 1985, p. 202-203).

O terceiro ato se passa na fazenda dos Salazar, com Gustavo recuperando-se de “fortíssima comoção cerebral” (conforme o diagnóstico de Eugênio, médico da família e pretendente abolicionista de Carolina) e com Gabriela internada no Hospício de Pedro II. Lourenço, responsabilizado pelo furto malogrado de Gustavo, conseguira fugir, sendo recapturado por um empregado de Salazar. A título de desfecho do drama, Lourenço se enforca, evitando que Gustavo seja ferido por Salazar, o que suscita uma revolta dos escravos da fazenda, que se armam de foices e machados contra o escravocrata. A sublevação é interrompida, todavia, pelo pedido de misericórdia de Carolina, o que faz com que os escravos larguem suas armas e saiam “resmungando” sem que saibamos se a revolta seria abortada ou se resultaria em fuga. Gustavo, por fim, é encontrado morto junto ao cadáver do pai.

5. A escravidão no palco: continuidade e ruptura

Para realizarmos um cotejo que não peque por anacronia, não podemos deixar de levar em consideração a distância temporal que separa *O escravocrata*, escrito em 1882 e publicado em 1884, de *Mãe*, escrito em 1855 e estreado em 1860. Nesse intervalo, o movimento abolicionista ganhou corpo e representatividade na esfera pública brasileira, utilizando-se de diversos canais de comunicação, como jornais, opúsculos e *meetings*, e contando com a criação de diversos clubes e associações.

Enquanto Alencar se manifestava publicamente como partidário da emancipação espontânea, Azevedo e Duarte eram abolicionistas declarados, sendo que o primeiro deles chegou a realizar uma leitura do primeiro ato de *O escravocrata* em reunião da Abolicionista Cearense, leitura que, conforme comentário publicado na seção editorial da *Gazeta de Notícias*, fora “interrompida constantemente pela hilariedade” (ABOLICIONISTA..., 1884, p. 2).

Ao contrário de *Mãe*, que possui raros momentos de distensão, *O escravocrata* apresenta uma mescla de estilos acentuada, reservando a alguns personagens funções de alívio cômico, principalmente no que se refere às figuras de Josefa, irmã de Salazar, e do ex-abolicionista Serafim, empregado do escravocrata. A primeira é caracterizada como uma senhora provinciana e tagarela, constantemente ignorada por todos, que odeia pessoas negras. O segundo, por sua vez, é representado como um oportunista que, ao ver que o abolicionismo não estava sendo “lucrativo”, oferece seus trabalhos para o escravocrata; ao final do drama, com a sublevação dos escravos, abandona o serviço, considerado demasiado perigoso, resolvendo voltar a ser “abolicionista”.

Além desse abolicionista de ocasião, temos a figura de Eugênio, que marca seu posicionamento por meio de seu discurso, mas evita entrar em choque com o pai de sua pretendente, fato que Josefa não deixa passar em branco por meio de uma indireta endereçada a ele, a quem diz ser um dos “sujeitinhos que são abolicionistas, mas que andam à coca de meninas que têm escravos” (AZEVEDO, 1985, p. 196). O personagem, estabelecido na oscilação entre o amor pela namorada e o engajamento pela causa, justifica sua hesitação a Gabriela e Carolina posicionando-se da seguinte forma:

[...] Se bem que não apresente como paladino, faço modestamente tudo quanto posso pela causa da emancipação dos escravos (*Pausa*). Estou perfeitamente convicto de que a escravidão é a maior das iniquidades sociais, absolutamente incompatível com os princípios em que se esteiam as sociedades modernas. É ela, é só ela a causa real do nosso atraso material, moral e intelectual, visto como, sendo a base única da nossa constituição econômica, exerce a sua funesta influência sobre todos os outros ramos da atividade social que se derivam logicamente da cultura do solo. Mesmo no Rio de Janeiro, esta grande capital cosmopolita, feita de elementos heterogêneos, já hoje possuidora de importantes melhoramentos, o elemento servil é a pedra angular da riqueza. O estrangeiro que o visita, maravilhado pelos esplendores da nossa incomparável natureza, mal suspeita das amargas decepções que o esperam. Nos ricos palácios como nas vivendas burguesas, nos estabelecimentos de instrução como nos de caridades, nas ruas e praças públicas, nos jardins e parques, nos pitorescos e decantados arrabaldes, no cimo dos montes, onde tudo respira vida e liberdade, no íntimo do lar doméstico, por toda a parte, em suma, depara-se-lhe o sinistro aspecto do escravo, exalando um gemido de dor, que é ao mesmo tempo uma impreciação e um protesto. E junto do negro o azorrague, o tronco e a força, trípode lúgubre em que se baseia a prosperidade do meu país! Oh! não! Cada dia que continua este estado de coisas, é uma cusparada que se lança à face da civilização e da humanidade! Sei que me acoimam de idealista, alegando que não se governam nações com sentimentalismos e retóricas. Pois bem, há um fato incontroverso e palpável, que vem corroborar as minhas utopias. É sabido que os imigrantes estrangeiros não procuram o Brasil ou não se

conservam nele, por não quererem emparceirar-se com os escravos. A escravidão é uma barreira insuperável à torrente migratória. Portanto penso que só há uma solução para o problema da transformação do trabalho: a espada de Alexandre! (AZEVEDO, 1985, p. 199).

Nessa longa fala ecoam diversos argumentos correntes do ideário abolicionista hegemônico, dirigido para os problemas macroeconômicos decorrentes do regime escravocrata e coroado pelo incentivo à imigração estrangeira – em outras palavras, europeia –, não se detendo no problema da ressocialização e inserção dos ex-escravos no mercado de trabalho.

No artigo “O bom escravo e *As vítimas-algozes*”, Brito Broca formula a hipótese de que a propaganda abolicionista foi formalizada na literatura romântica brasileira por duas vias distintas, sendo que uma delas apresentava

o escravo como uma criatura cheia de virtudes, superando os males da instituição; noutra mostrando-o como um ser infeliz e miserável, levado ao vício ou ao crime por culpa exclusiva do cativeiro. No primeiro caso temos uma imagem idealizada e romântica do negro, que o torna até superior ao branco. No segundo, uma imagem realista: o escravo dificilmente poderia ser bom na condição nefanda a que o relegava o cativeiro (BROCA, 1979, p. 271-273 apud FARIA, 2013, p. 95).

Partindo dessa premissa, podemos ler tanto Joana quanto Lourenço como indivíduos virtuosos, que, apesar da escravidão, mantêm sua dignidade e sua integridade. Joana abdica de sua liberdade, Lourenço abdica de suas economias e ambos rasgam papéis importantes em cena: a própria alforria, no caso da mãe-escrava de Jorge, e a letra falsificada pelo filho, no caso do pai-escravo de Gustavo, que se responsabilizaria por sua dívida.

Para além disso, podemos derivar duas outras categorias da hipótese de Broca por meio de uma inversão, encontrando o “bom senhor” e o “mau senhor”, categorias separadas por uma distinção tênue. Assim, temos Jorge e Lima, em *Mãe*, e Gabriela e Carolina, em *O escravocrata*, como senhores piedosos – e, em boa medida, idealizados – que protegem não os escravos, mas escravos *em particular*, aos quais se vinculam por laços de afeição – o que não redundava na supressão do laço de propriedade. No âmbito dos maus senhores, temos tanto as figuras dos “burgueses escravocratas”, como o usurário Peixoto e o escravocrata Salazar (orbitado por funcionários, pelo sócio Sebastião e pela irmã Josefa), quanto a figura de Gustavo, que esboça, em um trajeto brusco, alguma redenção, atribuindo ao meio vicioso a causa para seus desvios morais.

Sendo assim, as duas peças tensionam a questão da escravidão de diferentes formas e plasam contradições sociais amplamente debatidas na segunda metade do século XIX. *Mãe* apresenta a escravidão como problema a ser resolvido pelos “bons” senhores de escravos em uma perspectiva reformista e paulatina que não tem por intuito ofender as relações de propriedade. Esse posicionamento encontraria eco, por exemplo, na Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871 pelo gabinete conservador de Rio Branco, que, ainda que tenha abalado a estrutura do regime escravocrata, lhe dava ainda algum fôlego. Em *O escravocrata*, por sua vez, temos a escravidão representada com toda a sua torpeza, levando os personagens escravocratas às raias da caricatura. Contudo, o anticlímax final se constitui como saída um tanto conformista, sugerindo uma sublevação que ainda não se completa. Ainda assim, a revolta dos escravos não deixa de prenunciar a intensificação do apoio a fugas e de ações de desobediência civil que, conforme Angela Alonso (2014), teria como estopim o recrudescimento da repressão aos movimentos abolicionistas realizada pelo gabinete Cotegipe em 1885.

REFERÊNCIAS

- ABOLICIONISTA... *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 147, p. 2, 26 mai. 1884. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/7009>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- ALENCAR, José de. *Mãe*. 3. ed. revista. Rio de Janeiro: Garnier, 1940?.
- ALONSO, Angela. O abolicionismo como movimento social. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 100, nov. 2014, p. 115-137. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/03/07_abolicionismo.pdf.zip>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AZEVEDO, Artur; DUARTE, Urbano. *O escravocrata*. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo II*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Introdução de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- FARIA, João Roberto. Teatro romântico e escravidão. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 12-13, p. 94-111, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99061/97567>>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.
- _____. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, mar. 2010, p. 75-90. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/wp-content/uploads/2017/03/05_Ranciere_p74a91.pdf.zip>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SIMÕES, David. Liberdade e civilização no pensamento político de José de Alencar. *Perspectivas*, São Paulo, v. 40, p. 177-199, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/4835/4082>>. Acesso em: 31 out. 2018.

APONTAMENTOS SOBRE A HISTORICIDADE DO ROMANCE EM ERICO VERÍSSIMO E JOSÉ LINS DO REGO

Nathalia Pinto

Submetido em 29 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 19 de setembro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro. p. 21-38

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

APONTAMENTOS SOBRE A HISTORICIDADE DO ROMANCE EM ERICO VERÍSSIMO E JOSÉ LINS DO REGO

APPOINTMENTS ABOUT THE HISTORICITY OF ROMANCE IN ERICO VERÍSSIMO AND JOSÉ LINS DO REGO

Nathalia Pinto²

RESUMO: As relações entre literatura e história têm sido debatidas desde Aristóteles. O presente artigo, a partir de um breve apanhado das características do gênero, analisa a historicidade em importantes obras do modernismo brasileiro. O *corpus* estudado conta com os romances que compõem a trilogia de Erico Veríssimo, *O tempo e o vento*, e, *Pedra bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego. As narrativas são analisadas levando em consideração dois critérios que são tidos como fundamentais para a constituição do romance histórico: trata-se da matéria de extração histórica e das personagens, que são tanto homens comuns que têm sua trajetória atravessada e modificada pelo decurso histórico, quanto personagens históricas reais, que aparecem de forma explícita ou velada transformadas pelo discurso literário.

PALAVRAS-CHAVE: romance histórico; Erico Veríssimo; José Lins do Rego; ficção e história.

ABSTRACT: The relations between literature and history have been debated since Aristotle. This article, based on a brief survey of the genre's characteristics, analyzes the historicity in important paper of Brazilian modernism. The studied *corpus* counts on the novels that compose the trilogy of Erico Veríssimo, *O tempo e o vento*, and, *Pedra bonita* *Cangaceiros*, from Jose Lins of Rego. The narratives are analyzed taking in consideration two criteria that are considered essential for the constitution of the historical novel: it is the matter of historical extraction and the characters, who are both ordinary men who have their trajectory crossed and modified by the historical course; as characters historical, which appear explicitly or veiled transformed by literary discourse.

KEYWORDS: historical novel; Erico Veríssimo; José Lins do Rego; fiction and history.

1. O ROMANCE HISTÓRICO

Vasto é o debate que se tem travado em torno das intrínsecas e polêmicas relações entre romance e história. Não poderia ser diferente, em se tratando do gênero literário, que traduz a multiforme experiência do homem moderno. Ao longo da história, o romance tem recebido especificações que tem por pretensão classificá-lo para melhor compreendê-lo: ele é de formação, psicológico, policial, histórico entre outras tantas

² * (Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: nathalia@colegioconcordia.com.br .

tipologias. Entretanto, há elementos inerentes a ele quaisquer que sej sua época de produção, forma, ou estilo, como o espaço-tempo e as personagens.

O romance histórico, especificamente, coloca em questão, talvez como nenhum outro gênero literário, o tempo da ação. O senso comum diz que, enquanto ficção, é matéria inventada, e, por outro lado, a história trataria dos fatos passados, matéria real, ideia que, no passado, desautorizava o texto literário, tirando-lhe o *status* documental, considerando-o incapaz de espelhar a sociedade. A modernidade, no entanto, trouxe para a discussão a noção de discursividade, mostrando que tanto a literatura quanto a história são discursos, construções humanas, textos que não devem ser lidos como se fossem a estrita verdade. Além disso, como mostra Georg Lukács em uma de suas obras basilares sobre o tema, *A teoria do romance*, o próprio surgimento do gênero, através da transformação da épica em narrativa em prosa, foi condicionado pelo tempo. Ele nasce como resultado do fim de uma era, como texto que revela a experiência burguesa, a vida do indivíduo desconectado da comunidade, que busca algum sentido para a existência. A epopeia, no entanto, enquanto forma constituída pelo mito, ignora o decurso temporal enquanto história, ou seja, como movimento que gera transformações sociais e estrutura a humanidade.

O tempo é uma das categorias inerentes ao gênero romanesco. Nas palavras de Lukács “quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo” (2000, p.129). No romance histórico, essa luta é especialmente ferrenha, já que o texto se compromete com uma referencialidade à qual o leitor tem acesso, sobre a qual tem conhecimento, seja através do tempo, do espaço, das personagens, das instituições ou dos costumes.

O surgimento do romance histórico moderno, cujo fundador seria Walter Scott (1771-1832), coincide com uma época de inúmeras revoluções, o que, para Lukács, teria gerado uma consciência histórica antes inexistente, uma noção de que a história existe e é capaz de mudar nossas vidas diretamente. Com as revoluções e a evidência de uma luta de classes, surge também “um sentimento nacional”, que aparecerá em obras do Romantismo pelo mundo inteiro. É importante perceber que “não existe o romance histórico sem que se entranhe nas pessoas uma certa sensibilidade para a história. (...) É preciso que a história se converta numa experiência real, vivida tanto por intelectuais, como pelo povo, tanto pela aristocracia, quanto pelas camadas médias e baixas da população” (ZILBERMAN, 2003, p. 117-118).

Dessa forma, ainda que se trate de um gênero híbrido, resultado da mescla entre ficção e fatos passados, o romance histórico existe graças a uma transformação não só social, mas de consciência e de entendimento de que a sociedade é condicionada historicamente em todos os níveis e que é, portanto, um importante, expressivo e revelador texto para a compreensão de um espaço-tempo.

Entre os elementos que recorrentemente são apontados pelos estudiosos que se debruçaram sobre as particularidades do romance histórico, considerados fundamentais para a constituição desse gênero, estão: a) a matéria de extração histórica, essencial a esse tipo de narrativa, e como ela interage na trajetória das personagens e de sua comunidade; e b) as personagens dessas narrativas, que são tanto pessoas comuns, criadas pelos autores para encarnar a experiência do homem moderno, quanto personagens históricas reais, que passam pelo trabalho de discursividade dos autores e, assim, tornam-se personagens da ficção.

Dois romances do modernismo brasileiro permitem analisar a historicidade através desses dois aspectos. Tratam-se de Érico Veríssimo e sua célebre trilogia *O tempo e o vento* (*O continente I e II*, de 1949, *O retrato I e II*, de 1951, e *O arquipélago I, II e III*, de 1962) e os romances de José Lins do Rego, que também formam uma continuidade, *Pedra bonita*, de 1938, e *Cangaceiros*, de 1953.

O tempo e o vento é uma obra monumental, que retrata a trajetória da família Terra Cambará através de 200 anos de história do Rio Grande do Sul e do Brasil. O dado histórico aqui é fundamental, uma vez que o destino das personagens e dos diferentes extratos sociais é sempre atravessado por fatos e contingências históricas. A trilogia dá conta da constituição do povo gaúcho, desde as Missões Jesuíticas, no século XVIII, até o fim do Estado Novo, em 1945. Percebe-se, assim, que o fio narrativo está inteiramente pautado pela referencialidade de épocas, de eventos e de personagens reais e fictícios.

Pedra bonita e *Cangaceiros* também narram a trajetória de uma família através de um nebuloso evento histórico, a matança do Reino da Pedra, que teria ocorrido em 1836. Influenciados pelo mito sebastianista trazido pelos portugueses, um grupo de pessoas que, segundo registros, chegou a contar com 300 indivíduos, funda uma espécie de “sociedade alternativa” em torno da “Pedra bonita”, posteriormente conhecida como “Pedra do Reino”, formação rochosa composta de duas torres de 30 e 33 metros situadas no sertão pernambucano. Guiados por líderes autointitulados “Reis”, de nome João Antônio dos Santos e, a seguir, por seu cunhado João Ferreira, os fanáticos cometeram

sacrifícios humanos (alguns voluntários) e violências sexuais para satisfazer aos pedidos de Dom Sebastião, de quem João Antônio seria o porta-voz, em troca de diversas dádivas que seu retorno traria.

Tanto nas obras de Erico Veríssimo quanto nas de José Lins do Rego tem-se os resquícios de um Brasil eminentemente rural, em um processo de urbanização e de modernização que, apesar de estar em curso, ainda não atingira a grande parte da população, especialmente as camadas pobres. As obras têm em comum o fato de revelarem as idiossincrasias de um país em desenvolvimento extremamente desigual, o que aparece com clareza ao confrontarmos a realidade do interior gaúcho, dos detentores do poder que se perpetuam nas classes dirigentes, retratada por Erico; com a do sertão nordestino, representado na figura das personagens principais dos romances de José Lins do Rego, esquecidos pelo poder público, reféns de contingências climáticas, sociais e culturais. Em comum, os romances trazem o retrato de sociedades que, atravessadas pelo decurso histórico, se formam e atuam dentro de contextos sócio-históricos que as delimitam e delineiam.

2. A MATÉRIA DA EXTRAÇÃO HISTÓRICA

Dizer que a matéria de um determinado romance é de extração histórica é essencialmente diferente do que dizer simplesmente que o seu tema é histórico, pois, com a primeira denominação, fica claro que o texto não tem compromisso documental e não pretende trazer em seu conteúdo a história em si, mas sim eventos, personagens e instituições de referencialidade histórica pertencentes à memória coletiva de uma comunidade, mas que, em seu corpo, vêm mediados pela visão de mundo do autor, assim como pelo discurso literário. Dessa forma,

A matéria de extração histórica, representada ficcionalmente com as modificações que as leis da semiótica literária impõem, não se esgota nas personagens, embora sejam elas, naturalmente, o componente de maior relevo. Da matéria de extração histórica também fazem parte os acontecimentos em si, as instituições, os lugares, tudo, enfim, que de algum modo contenha historicidade, como tal entendida a memória fixada para os pósteros, qualquer que tenha sido o meio empregado para seu registro documental. (BASTOS, 2007, p. 85-86)

O romance de extração histórica é consciente de seu papel e de sua limitação discursiva, está comprometido apenas com o que chamamos de “verdade histórica”, ou

seja, a coerência histórica, inclusive dentro da psicologia das personagens, sem que se “atualizem” suas ações ou caráter.

Outro ponto fundamental sobre a matéria de extração histórica está na relevância dos eventos narrados na vida das personagens e de sua comunidade. A história não deve ser nunca um simples cenário para o desenvolvimento da ação narrativa, mas sim fator determinante que atua na trama e no destino das personagens. Nas palavras de Kölln, a partir da concepção de Lukács sobre a historicidade na ação romanesca, “além de perder sua aura de colecionismo de antiguidades e de pano de fundo, passa a ser questão central da vida dos homens, que os estrutura ontologicamente. E mais do que isso: ela deixa de ser monopólio dos ‘grandes nomes’” (2011, p.4).

A história surge, então, como elemento atuante na vida dos homens comuns, inclusive dos marginalizados, esquecidos pelo poder público e, frequentemente, pelo próprio discurso histórico consagrado. Esse retrato dos pobres é o que José Lins do Rego traz em *Pedra bonita* e em *Cangaceiros*. A prova da negligência do discurso histórico com essa camada social e sua trajetória está na dificuldade em se encontrarem referências e material de pesquisa sobre o episódio da “Pedra do Reino”. As fontes mais conhecidas e acessíveis são justamente atravessadas pelo discurso literário: além das obras já mencionadas do escritor paraibano, há o livro de Ariano Suassuna *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de 1971. Há, inclusive, nas escassas fontes disponíveis, divergências quanto à data do acontecimento, constando tanto o ano de 1836, como o de 1838.

Em *Pedra bonita*, o personagem principal é Antônio Bento, um jovem de 17 anos que é auxiliar de Padre Amâncio na pequena localidade de Açu, no sertão pernambucano. Bento foi dado ao padre por sua mãe durante a grande seca de 1904, quando sua família teve que migrar em busca da sobrevivência. Desde então, o rapaz foi criado pelo dedicado padrinho que queria fazer dele também um padre, mas, por falta de condições financeiras, desistiu de mandá-lo ao seminário. A seca de 1904, aliás, já é um evento histórico determinante na trajetória da personagem principal. A literatura nordestina está cheia de exemplos do quanto essas secas periódicas instituem-se como episódios importantes dentro da realidade sertaneja, sendo, por exemplo, a de 1915, que dá título ao romance de *O quinze*, de Rachel de Queiroz, uma das mais célebres.

Antônio Bento é um rapaz retraído, que pouco sabe sobre seu passado e sobre sua família. Ele convive com o preconceito da população do Açu, que o considera amaldiçoado por ter vindo da localidade vizinha, o povoado de Pedra Bonita. O jovem

não compreende o tratamento que recebe e tenta, ao longo da narrativa, saber que mistério está por trás de sua terra de origem, mas todos evitam falar sobre o assunto. Ao final da obra, com o padrinho doente, já em seu leito de morte, Bentinho decide partir em busca de sua família e retornar à sua terra natal para viver entre os seus, cansado de ser visto como um indesejado na comunidade.

Em *Cangaceiros*, obra que dá continuidade à trajetória de Antônio Bento, o personagem está de volta a Pedra Bonita, junto aos seus familiares. Sua família, no entanto, vive um momento difícil. Seu irmão Aparício se tornou o cangaceiro mais sanguinário do sertão e, por isso, seus pais já idosos e o seu irmão Domício sofrem frequentes represálias, em forma de violência, das forças volantes. Desesperada e movida pelo misticismo característico do sertanejo, sua mãe decide se juntar aos fanáticos do Reino da Pedra, que revivem a crença que ocasionou o sangrento episódio no século XIX. Os fiéis seguem um autoproclamado Rei, que promete a volta de Dom Sebastião e, com ele, o progresso, a chuva e o ouro. No seio dessa seita, há mais violência sob a forma de sacrifícios humanos e estupros cometidos pelo “Rei”, que recebia mensagens de Deus e do rei português exigindo tais imolações. Depois da morte do pai, Domício, o rapaz doce, cantador de desafios, sensível à arte, e por quem Bentinho tinha uma afeição especial, se junta ao irmão Aparício e também se torna um cangaceiro impiedoso. Bento e a mãe, Sinhá Josefina, se escondem no engenho do Capitão Custódio, sob sua proteção, ocultando seu parentesco com os cangaceiros por medo da vingança das forças volantes, frequentemente atacadas pelos bandidos.

Nesse enredo, além do enigmático episódio do “Reino da Pedra”, há diversos fatores históricos que atuam na trajetória das personagens, conferindo-lhes uma dimensão trágica, que tem, ao mesmo tempo, caráter mítico e humano. É o que se observa na maldição que envolve a família de Antônio Bento. Segundo a crença local, no passado, um antepassado dos Vieira teria indicado à polícia o caminho para a captura de um líder fanático. A raça de Bento seria, portanto, de traidores condenados à desgraça, o que explicaria a adesão de Aparício e Domício ao cangaço, o preconceito com que o jovem sempre foi tratado na região e o martírio de sua mãe Josefina, que não suporta conviver com as atrocidades cometidas pelos filhos cangaceiros, a razão e cometer suicídio.

O misticismo, o fanatismo e o fenômeno social do cangaço, que assolava o Nordeste brasileiro desde o século XVIII, desenham a trajetória da humilde família Vieira e, mais precisamente, a de Antônio Bento, protagonista da obra, cujo drama

representa a sina comum entre todos os nordestinos que vivem no sertão: “Quem paga isso tudo é o sertanejo que nem pode trabalhar sossegado. Quando não tem seca, tem soldado. Quando não tem soldado, tem cangaceiro” (REGO, 2010, p.119).

Outro fator relevante, nesse caso um aspecto sócio-histórico, é a força do coronelismo na constituição das personagens, em função da lógica social a que obedecem. Capitão Custódio, dono do engenho que serve de esconderijo à Sinhá Josefina e a Antônio Bento, protege os familiares do temido cangaceiro Aparício porque tem a esperança de que, em troca do favor, o bandido vingue a morte de seu filho, assassinado por homens de Cazuzza Leutério, liderança inquestionável na região: “Ele manda nas eleições e no júri. Ele manda no governo” (2010, p. 35). Percebe-se, assim, que, além de situar sua trama no episódio do “Reino da Pedra”, pouco trabalhado pelo discurso histórico, José Lins do Rego reveste suas personagens dos elementos característicos do povo e da cultura nordestinos, mais especificamente sertanejos. Ele lhes confere, dessa forma, a verdade psicológica que é exigida do romance histórico e lhes reveste de um senso de coletividade e de comunidade.

Já nos 200 anos através dos quais se desenrola a narrativa de *O tempo e o vento*, inúmeros episódios são retratados, revelando o impacto que têm sobre as personagens. Os principais eventos históricos que aparecem no texto são: o estabelecimento das Missões Jesuíticas, a assinatura do Tratado de Madri, as guerras guaraníticas, a chegada e o estabelecimento dos primeiros colonos alemães no Rio Grande do Sul, a Revolução Farroupilha, a campanha abolicionista e a abolição da escravatura, a Proclamação da República, os governos de Gaspar Martins e de Júlio de Castilhos, a Revolta Federalista, os governos de Borges de Medeiros, a eleição de Hermes da Fonseca para a presidência da República, a passagem do Cometa Halley pelo Brasil, o assassinato do senador Pinheiro Machado, a Semana de Arte Moderna de 1922 e o movimento modernista, a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial, a bomba de Hiroshima, a renúncia de Getúlio Vargas, a coluna de Luiz Carlos Prestes, a Revolução Tenentista em São Paulo, e o fim do Estado Novo.

Como se pode ver por essa breve listagem, a abordagem histórica é muito diferente daquela que percebemos nas obras de José Lins do Rego, onde somente um episódio real e seus efeitos sobre as personagens e sobre sua comunidade são retratados. A obra de Érico Veríssimo tem, claramente, o objetivo de narrar a formação do povo gaúcho através de suas lutas, em suas diferentes classes sociais, corroborando a visão lukácsiana de que a história se constitui numa sequência de lutas que geram movimento,

o que fica evidenciado nas falas de algumas personagens, como Rubim, de *O retrato I*, ou Arão Stein, de *O arquipélago I*, que, ao falar sobre a dificuldade de implantar o comunismo no país, chega a dizer: “Não é apenas a Natureza que não dá saltos. Também a História, às vezes, anda devagar” (1961, p.144).

Todas as camadas sociais são contempladas pelo texto, desde os dominados, como inicialmente era a família Terra e a família dos Carés, até as classes dominantes, como os Amarais e, mais tarde, os próprios Terra Cambará, que sofrem, ao longo da trilogia, um processo de ascensão econômica e política, beneficiados pela proclamação do regime republicano, através, principalmente, de Licurgo, que se torna, então, intendente de Santa Fé. Os Terra Cambará acabam, portanto, se consolidando no papel de governantes, o que se evidencia no mandato de deputado de Rodrigo Cambará, então político atuante, partidário de Getúlio Vargas. Os fatos históricos, assim, se desenrolam de forma estritamente conectada à trajetória das personagens, nunca como um mero pano de fundo. É dessa forma que os eventos devem aparecer no romance que se pretende de extração histórica, como lembra Regina Zilberman: “a ênfase do romancista não recai sobre o movimento histórico, e sim sobre seus efeitos sobre as figuras humanas, especialmente quando essas se organizam em grupos domésticos” (2003, p.120). Aqui, fica claro o compromisso do gênero em voltar seu olhar para o homem comum: ainda que histórico, o romance não se limita à experiência das grandes figuras; interessando-lhe, sobretudo, o impacto do movimento social sobre toda a comunidade.

Para melhor compreender essa dinâmica, tomemos como exemplo um dos muitos episódios históricos citados que, de alguma forma, faz parte da narrativa de Erico Veríssimo: a campanha abolicionista e a abolição da escravidão no Brasil. Esse fato, evidentemente, mudou a cara e a forma da sociedade brasileira e, em *O tempo e o vento*, aparece sob diversas perspectivas, através de diferentes personagens e, consequentemente, sob o olhar de diferentes atores sociais. Em *O continente*, por exemplo, o tema surge em um debate entre Doutor Winter, médico alemão que imigrou para o Rio Grande do Sul e se instalou em Santa Fé, e Luzia, jovem rica e sofisticada que herdou o Sobrado, por ocasião da execução de uma pena de morte imputada a um homem negro. Para ela, muito de acordo com o perfil que lhe é desenhado pelo texto, “Negro não é gente”, ao que o médico rebate: “- Como pode minha graciosa amiga conciliar seu cristianismo com essas ideias? (...) Onde está a sua caridade”? (2013, p.362) Em função desse mesmo episódio, o marido de Luzia, Bolívar, sofre calado e

vive um dilema humano e moral, pois foi amigo de infância do condenado e, além disso, acredita em sua inocência da acusação de assassinato a qual está respondendo.

Ainda n’*O continente*, temos outro diálogo sobre o mesmo tema, dessa vez entre o Capitão Rodrigo Cambará e o Padre Lara. Rodrigo, num de seus muitos embates morais com o Padre, questiona a afirmação desse de que “são todos iguais perante Deus” e, a seguir, explica seu ponto de vista sobre a questão:

Sou contra a escravatura só por uma coisa. É que não gosto de ver homem rebaixado por homem. Nós, os Cambarás, temos uma lei: nunca batemos em mulher nem em homem fraco; nem nunca usamos arma contra homem desarmado, mesmo que ele seja forte. Quando vejo um negro que baixa a cabeça quando gritam com ele, ou quando vejo um escravo surrado, o sangue me ferve. Depois que vi certos negros brigando no nosso exército contra os castelhanos... Barbaridade!... se eles não são homens, então não sei quem é... (2013, p. 255)

Percebe-se, na fala de Rodrigo, muito mais do que um posicionamento comprometido com uma ideologia, partidarismo ou interesse político, mas sim uma conformidade com seu caráter, ricamente construído pela narrativa. Para ele, os ideais de honra, liberdade, dignidade e valentia, que se revelam principalmente durante a guerra, são soberanos. Se os negros são capazes de lutar com valentia durante uma batalha, então são homens de valor, que merecem respeito. O mesmo se pode dizer da manifestação de Luzia sobre a questão, já que a “Teiniaguá” sempre se mostra cruel e sente um mórbido prazer no sofrimento.

A postura de Licurgo (neto do Capitão Rodrigo Cambará e filho de Luzia) quanto à escravidão, no entanto, é mais incisiva, uma vez que ele não só expressa sua opinião em debates, como também age de forma decisiva em relação a esse tema. O jovem Licurgo, inflamado pelos ideais republicanos que defendia e interessado em se envolver ativamente na vida política de Santa Fé, dá uma festa no Sobrado, na qual participarão todos os escravos como convidados e, nela, receberão a alforria numa espécie de cerimônia, pondo em prática o abolicionismo que o rapaz defendia. A atitude de Licurgo, no entanto, é, diferentemente das de Rodrigo e de Luzia, totalmente comprometida com sua vaidade e com suas pretensões políticas, pois ele, hipocritamente, admite para si mesmo que tal ato lhe será muito penoso e a boa ação não lhe traria o prazer e o bem-estar que buscava aparentar diante de todos.

Tinha a impressão – disse – de que o baile de gala do Paço Municipal, com suas formalidades e seus medalhões, ia ficar apagado diante da festa do Sobrado, onde reinaria a verdadeira democracia: negros e brancos, ricos e pobres, todos misturados e irmanados no ideal abolicionista e republicano.

Mas no momento em que dizia essas coisas, Curgo percebeu que não estava sendo sincero, que não estava dizendo o que sentia. Era-lhe inconcebível a ideia de que aqueles negros sujos pudessem vir dançar nas salas de sua casa, em íntimo contato com sua família. Sabia também que pouca, muito pouca gente em Santa Fé compreendia o sentido da palavra *república*... (2013, p.534)

A abolição da escravidão reaparece em *O retrato* sob outra forma. Agora, já concretizado, o fato recebe olhar crítico do próprio narrador, ao passo que as personagens em cena não são capazes de problematizar a questão. No dia do aniversário da abolição, em 1910, o negro Sérgio, responsável por acender os lampiões do passeio público, saúda Rodrigo Terra Cambará, filho de Licurgo, comemorando a data ilustre. O que Sérgio não percebe, entretanto, é que sua posição social e seus direitos de cidadão em nada tiveram alteração. Ele continua exercendo a mesma função de sempre, mendigando a caridade dos ricos e colocando-se, na sua fala, nos seus atos e na visão que tem da dinâmica social, numa posição de inferioridade em relação aos brancos.

Naquele anoitecer, ao subir a escada para acender o lampião da esquina do Sobrado, o velho Sérgio saudou Rodrigo:

- Salve o doutor Rodrigo neste dia glorioso para nós, os morenos. Salve a rainha dona Isabel, moça de muito saber e condições. Salve dom Pedro II, nosso Imperador festeiro, e Deus Nosso Senhor, pai dos brancos e dos pretos. Sua voz, cava e áspera, parecia sair duma gruta escura cheia de morcegos. De sua janela, Rodrigo atirou um patacão, que o negro apanhou com o chapéu, ficando a examinar a moeda e a resmonear:
- Moço de muita senhoria e da mais distinta consideração. Fala com os pobres, não é soberbo. Deus lhe dê muita vida e uma boa morte (2017, p. 341).

A atitude de Rodrigo, assim como a de Licurgo na cena mencionada anteriormente, está revestida de vaidade e de uma visão superior de si mesmo, confessadas pelo personagem em diversos momentos da narrativa, quando esse afirma que seu principal objetivo de vida era o de ser amado por todos. A atitude de Sérgio, por outro lado, revela a total ausência de senso crítico, a incapacidade de fazer uma leitura lúcida sobre o papel relegado aos negros ao longo da história do Brasil, mesmo depois do fim da escravidão. Nesse contexto, ele representa as massas até hoje alienadas quanto às realidades racial e social brasileiras.

Tomando o exemplo apenas da abolição da escravatura e da campanha que a antecedeu, percebe-se que o romance histórico de Erico Veríssimo, assim como observamos nas narrativas analisadas de José Lins do Rego, atende à preocupação de dar voz aos diferentes atores sociais, coerente com o que Zilberman (2013) chamou de “verdade histórica” e “psicologia das personagens”. O mesmo evento tem diferentes efeitos sobre as personagens nos diversos extratos sociais, assim como diverge a

percepção desse mesmo fato. Tais episódios e suas percepções sobre eles estão de acordo e contribuem, dentro do texto, para a constituição do caráter das personagens.

3. AS PERSONAGENS DO ROMANCE HISTÓRICO

Podem-se classificar as personagens do romance histórico em duas categorias principais: a daquelas que representam o cidadão comum, de caráter totalmente fictício que vivem e sofrem as ações do tempo, representando o homem moderno sobre o qual tradicionalmente se debruça o gênero romance; e as personagens que fazem referência, de forma explícita ou velada, a figuras históricas que tiveram existência real, mas que, nem por isso, deixaram de passar pelo trabalho de “ficcionalização” dos autores, uma vez que sua construção é atravessada pelo discurso literário.

Nos romances de José Lins do Rego aqui trabalhados, encontramos personagens que se encaixam nessas duas categorias. O personagem principal, Antônio Bento, por exemplo, representa o típico caráter mediano, ou seja, um homem comum, “um ser capaz de, na sua individualidade, expressar um significado mais geral, que diga respeito a um grupo ou a uma época, de preferência os dois aspectos ao mesmo tempo” (ZILBERMAN, 2013, p.119). O drama vivido por Bento é, na verdade, o drama de sua condição. Sua tragicidade está especialmente no fato de que os fatores sócio-históricos que o constituem e que delineiam seu destino são comuns a toda a sua comunidade. O episódio do “Reino da Pedra”, a seca, o cangaço, a truculência e a arbitrariedade policial, o preconceito e o coronelismo são elementos inerentes à existência de qualquer sertanejo da época na qual se ambientam as obras. Antônio Bento, assim, corporifica uma comunidade e evidencia o impacto que os movimentos histórico e social têm sob o homem comum.

Por outro lado, a segunda categoria de personagens listada tem diversos exemplares em *Pedra bonita* e em *Cangaceiros*. As personagens que se tratam explicitamente de figuras históricas, como é o caso de Padre Cícero, por exemplo, não aparecem nesses textos de forma atuante e independente, mas sim indiretamente, mencionadas por outras personagens das quais o autor tira proveito para evocar sua referencialidade e o conjunto de informações sócio-históricas que tais figuras mobilizam, para, assim, melhor caracterizar um certo contexto e legitimar ações romanescas ou mesmo outras personagens da trama. Dessa forma, a “verdade histórica” que o romance histórico deve buscar advém também dessas figuras ficcionalizadas.

Em *Pedra bonita*, por exemplo, a figura de Padre Cícero é evocada numa comparação com a personagem totalmente fictícia de Padre Amâncio. Para ressaltar a bondade e a capacidade de se sacrificar em nome do próximo desse último, o cantador Dioclécio, dialogando com Bentinho, traz a figura do seu “padrinho de Juazeiro” que, assim como Amâncio, sofreu injustiças daqueles que não acreditavam em sua honestidade e santidade.

- Eu já conhecia a fama do teu padrinho. A bondade vai longe, menino. Ninguém pode esconder. Com o meu padrinho de Juazeiro foi assim. Ele era bom. Dava tudo aos pobres. A casa vivia cheia de necessitados. E o bispo mandou chamar ele e passou um carão. Pois bem! O meu padrinho ali mesmo falou sério para o bispo. E disse sem medo que o bispo estava enganado. Ele tinha Deus no céu para juiz. Deus era maior do que os bispos (1973, p.61).

A figura controversa de Padre Cícero, que é até hoje padrinho e santo de devoção de milhares de nordestinos, foi criticada em vida por manter relações com cangaceiros e acusada de manter uma atuação política duvidosa em sua região. É desses fatos, dessa referencialidade, que Dioclécio lança mão ao compará-lo a Padre Amâncio e, com isso, reafirmar sua bondade.

Muito interessante, também, é a presença do famoso bandido sertanejo Lampião na narrativa. O mais célebre cangaceiro aparece na obra em diversas passagens, assim como Padre Cícero, geralmente referido por outras personagens, tanto de forma explícita quanto velada. O mesmo Dioclécio, homem vivido e aventureiro, um cantador andarilho que conhecia quase todo o sertão, menciona o cangaceiro em um momento que parece ser o do surgimento de sua fama: “Conhecia cangaceiro de verdade. (...) Lá para as bandas de Princesa estava aparecendo agora um Ferreira, que era um bicho danado. Diziam que ele estava vingando a morte do pai. E que não respeitava nem os coronéis do cangaço” (1973, p.53). É sabido que Virgulino Ferreira da Silva, nome real de Lampião, iniciou sua vida criminosa em 1921, depois de ter perdido o pai, assassinado pela polícia por questões relativas à disputa de terras.

Há, entretanto, outra espécie de referência a Lampião no texto. Na narrativa, o irmão de Antônio Bento, Aparício, se torna um temido cangaceiro e diversas personagens, ao longo da narrativa, propagam histórias e boatos a seu respeito. Esses fatos, ligados a Aparício, no entanto, fazem parte na verdade, da biografia de Lampião. É o que se observa, por exemplo, quando um rapaz do bando de Aparício traz a notícia de que ele “Tinha seguido para o Juazeiro atrás da bênção do Padre Cícero. O governo do Ceará estava precisando de Aparício para um adjutório contra as tropas dos

revolucionários” (2010, p.258). É sabido que Lampião era devoto de Padre Cícero e que, em 1926, os dois se encontraram em Juazeiro para que o padre lhe concedesse a sua bênção. Além disso, sabe-se também, que nesse mesmo ano, diante da incapacidade estatal de deter a oposição, o deputado federal Floro Bartolomeu, ajudado pelo mesmo Padre Cícero que, como dito, tinha grande influência sobre o Rei do Cangaço, pediu a ajuda de Lampião para deter os revolucionários da Coluna Prestes, então em passagem pelo estado do Ceará.

Há ainda outros acontecimentos ligados a Aparício que se verificam na biografia de Lampião: “Estão dizendo que Aparício cegou de um olho e que anda com uma fêmea no bando que é o mesmo que uma jararaca” (2010, p. 325). Lampião, como se sabe, era cego do olho direito em função de um espinho que o feriu e, sabe-se, também, que ele percorria os sertões em companhia de Maria Bonita, apelido de Maria Déa Gomes de Oliveira, e que ela passou a agir dentro do bando como cangaceira, fazendo parte ativamente dos ataques e dos crimes praticados pelo bando. Esses são exemplos do que Bastos (2007) chamou de “disfarce”, ou seja, “a manutenção de características identificadoras em tudo semelhantes às das figuras verdadeiramente históricas, mas com a atribuição de um sinal desviante” (p.93). O sinal desviante, nesse caso, é o nome da personagem.

O mesmo expediente é usado em relação às personagens Germano e Zé Luís. O primeiro, depois de presenciar as irmãs sofrendo abuso sexual praticado pela polícia, revoltado, decide entrar para o cangaço, enquanto que o segundo entra para o bando criminoso depois de matar um homem em uma briga de bar, com o objetivo de fugir da polícia e contar com a proteção dos bandidos. Como era de costume entre os cangaceiros, eles adotaram apelidos: Zé Luís se tornou Bem-te-vi e Germano, Corisco. O curioso nesse caso é que Corisco, personagem histórica real, considerado o “braço direito” de Lampião, de nome Cristino Gomes da Silva Cleto, entrou para o cangaço exatamente da mesma forma que Zé Luís, o Bem-te-vi da narrativa de José Lins do Rego, depois de matar um homem aos 17 anos por um desentendimento banal, inclusive com a mesma idade que a personagem tem quando comete o crime na trama.

Em *O tempo e o vento* também encontramos casos de “disfarce” entre as personagens da obra. Em *O continente*, por exemplo, o Doutor Carl Winter, médico alemão que imigra para o Rio Grande do Sul, é uma criação inspirada na figura de Carl von Koseritz (1830-1890), alemão que se naturalizou brasileiro e que se destacou na

história sul rio-grandense do século XIX, por sua intensa atuação em diversos campos e causas.

Entre as várias atividades que exerceu em solo gaúcho, von Koseritz atuou como “médico leigo”, a mesma profissão de Dr. Winter na obra. Além disso, a figura histórica e o personagem da ficção parecem ter exercido papéis parecidos dentro da comunidade na qual se integraram. Dr. Winter, na narrativa, descreve a terra e o povo gaúcho a partir do olhar do estrangeiro, que lança nova luz sobre essa cultura. Carl von Koseritz teve intensa atividade jornalística e literária, através das quais defendia a inserção e a integração dos imigrantes alemães à cultura e à política gaúchas e, para isso, precisou, através de suas obras, compreendê-las. Suas posições, evidentemente, se mostram sempre mediadas pelo discurso alemão/estrangeiro, ainda que ele defendesse o que chamava de uma cultura “teuto-brasileira”, que representaria a completa integração dos imigrantes ao país.

Carl von Koseritz ficou marcado na história gaúcha por suas fortes posições políticas, as quais defendia nos livros que publicou e, principalmente, através dos diversos jornais e revistas nos quais atuou como colaborador, o que se verifica em seus escritos pioneiros que defendiam a emancipação dos escravos e em suas críticas à República. Dr. Winter é, de forma semelhante, uma presença significativa na sociedade santafezense. No Ssobrado, por exemplo, é presença constante, e seus diálogos com a matriarca Bibiana revelam a respeitabilidade que suas opiniões inspiram, agindo, por vezes, como uma espécie de conselheiro, até mesmo em questões íntimas da família Terra Cambará. Os diálogos nos quais se envolve revelam, também, sua visão de mundo e posicionamento político. Apesar de se dizer homem avesso às paixões político-partidárias, Dr. Winter se coloca, por exemplo, contra a escravidão, assim como von Koseritz, mostrando-se, naquele contexto, um progressista.

Enquanto romance de grande vulto, que abarca 200 anos de história, muitas são as referências a personalidades que tiveram existência real em *O tempo e o vento*. Há menções, especialmente, sobre figuras importantes da política gaúcha como, por exemplo, Júlio de Castilhos, Gaspar Martins, Borges de Medeiros, Lindolfo Collor e Pinheiro Machado, que, na obra, chega inclusive a ser recebido no Sobrado da família Terra Cambará por Licurgo e seu filho Rodrigo.

A figura de Getúlio Vargas, portanto, não poderia deixar de estar presente na narrativa, uma vez que sua importância é crucial dentro do contexto no qual as personagens principais atuam, a política sul rio-grandense e a brasileira. A figura de

Getúlio no romance caracteriza mais do que uma referência histórica, pois mobiliza uma série de informações sociais e culturais a respeito de um povo e de uma época, é uma referência com alta capacidade de evocar um dado contexto, mais do que qualquer elemento ficcional poderia trazer para a trama. Trata-se do que Bastos chamou de uma “marca registrada”:

as marcas registradas são, na verdade, detonadoras de um processo de reconstituição de um campo de referências, aqui denominado histórico, com uma eficácia que as demais marcas de que normalmente lança mão o ficcionista – as não-registradas, isto é, de procedência não verídica – são incapazes de alcançar (2007, p.89-90).

O olhar de Rodrigo Terra Cambará a respeito de Getúlio, seu então colega na câmara de deputados que ainda estava “fazendo carreira” na política, parece captar as características que desenham o discurso que registrou sua figura histórica para a posteridade. A sagacidade de Rodrigo logo lhe faz perceber, entre os deputados, um talento ou gênio superior para a política em Vargas. O deputado de São Borja não era previsível como os demais, era, para ele, “um enigma”. Por isso, era com ele que Rodrigo mantinha debates e discussões imaginárias, elegendo-o entre os demais colegas de câmara como um interlocutor a sua altura. A perspicácia de Rodrigo sobre Getúlio faz uma espécie de previsão sobre o futuro, na qual o leitor reconhece a marca registrada que a figura do ex-presidente evoca, munido de todas as informações históricas que marcam a trajetória de Getúlio Vargas na política brasileira.

Getúlio intrigava-o e às vezes chegava a irritá-lo. Baixote, sempre sereno, as faces barbeadas, o bigodinho muito bem cuidado, as roupas limpas e bem passadas – tinha um ar asséptico e neutro. Quanto às ideias e opiniões, era escorregadio como uma enguia. Quando todos os outros se agitavam e comoviam, ele permanecia imperturbável. Na hora em que muitos de seus companheiros gritavam apaixonados, ele se conservava calado, com aquele diabo de sorriso que não deixava de ter sua simpatia. Quando ele intervinha nos debates, fazia-o de maneira inteligente e corajosa e com tanta habilidade que a oposição raramente o aparteava. E a verdade era que ia fazendo sua carreira. (VERÍSSIMO, 1961, p.105)

O deputado de São Borja, com sua personalidade, autocontrole e atitude equilibrada, mexe com a grande vaidade característica de Rodrigo Terra Cambará que percebe, ao analisá-lo, um político em ascensão, o que a “marca registrada” Getúlio Vargas confirma para o leitor. Mais adiante, Rodrigo o defende diante de Tio Bicho, que vê em sua popularidade nada mais do que a conhecida “necessidade que as massas têm de submeter-se a um homem forte” (p.215). O deputado se mostra mais um dos admiradores de Getúlio que, segundo ele, teria sido o político que mais fez pelo “bem-

estar do povo” (p.215) em nossa história. Nota-se que o debate entre os dois personagens e as opiniões que assumem e defendem a respeito do caudilho gaúcho também fazem parte da caracterização da “marca registrada” e da personagem Getúlio Vargas, uma vez que sua figura e o discurso que circula acerca dela estão entre os mais controversos de nossa história, provocando ,até hoje, depois de mais de sessenta anos de sua morte, discussões acaloradas e questionamentos históricos sobre sua atuação política e sobre sua personalidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance tem sido, desde o seu surgimento, o gênero literário que toma para si a tarefa de traduzir a experiência do homem moderno, deslocado desde que perdeu seus vínculos com a comunidade, em oposição à epopeia, que era capaz de narrar as aventuras de um herói diante de um mundo pleno de certezas. Desde então, o romance tem se reinventado para acompanhar o decurso histórico e social, recebendo diversas nomenclaturas e especificações que dão conta de sua multiplicidade e de sua abertura diante do novo. É nesse contexto que surge o romance histórico, subgênero que une dois campos tradicionalmente polêmicos quanto às suas convergências e limites: história e literatura.

Entre os diversos escritores e estudiosos que buscaram compreender as relações existentes entre literatura e história, parece haver certo consenso quanto às características essenciais ao gênero romance histórico. Elas seriam a matéria do romance, que deve ser de extração histórica, ou seja, deve trazer o elemento histórico mediado pelo discurso literário de forma que ele atravesse a trajetória das personagens de forma decisiva e pela constituição da natureza das personagens, que devem dar conta tanto do homem comum, personagem por excelência do romance, quanto das figuras históricas, que, nesse gênero, aparecem tanto evocando uma significativa referencialidade à qual o leitor tem acesso, quanto modificadas pela criação do autor, que as recria, revestindo-as de elementos ficcionais.

Considerando esses dois pontos, concluímos que as obras de Erico Veríssimo, que compõem a trilogia *O tempo e o vento*, e *Pedra bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, são exemplos de romances históricos brasileiros. Essas narrativas são frutos

do modernismo brasileiro, movimento que deu conta das profundas transformações sociais pelas quais o país passava desde a década de 1930. Esses romances retrataram a aventura do brasileiro, mediano ou ilustre, pertencente às diversas classes sociais, desde as marginalizadas às mais favorecidas. Através do discurso literário, esses romancistas souberam delinear a experiência dos homens e das mulheres de suas regiões, coerentes com a cultura e com a psicologia de suas personagens, ao mesmo tempo em que retrataram a história do Brasil, mostrando como os episódios mais célebres e os esquecidos pela historiografia compuseram nossa trajetória enquanto coletividade.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- KÖLLN, Lucas André Berno. *O romance histórico*. E-Revista Unioeste. Atualizado em 30 jan. 2018. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/view/7934>. Acesso em 30 jan. 2018.
- LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.
- REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- REGO, José Lins do. *Pedra bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- VERÍSSIMO, Érico. *O arquipélago*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1961. v.1.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. *Parte I: O Continente I/ O Continente II*.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. *Parte II: O Retrato I/ O Retrato II*.
- ZILBERMAN, Regina. *O romance histórico: teoria & prática*. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

A VISÃO CULTURAL E POLÍTICA DE JOSUÉ DE CASTRO E MARIO VARGAS LLOSA SOBRE A AMÉRICA LATINA SUBDESENVOLVIDA

Thiago Azevedo Sá de Oliveira

Submetido em 30 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 11 de novembro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro. p. 39-50

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

A VISÃO CULTURAL E POLÍTICA DE JOSUÉ DE CASTRO E MARIO VARGAS LLOSA SOBRE A AMÉRICA LATINA SUBDESENVOLVIDA³

THE CULTURAL AND POLITICAL VISION OF JOSUÉ DE CASTRO AND MARIO VARGAS LLOSA ON LATIN AMERICA UNDERDEVELOPED

Thiago Azevedo Sá de Oliveira*

RESUMO: *Propõe-se, neste artigo, interpretar o fluxo socialmente difuso das construções literárias de Josué de Castro, ressaltando do acervo josueniano, publicado no período de 1920 a 1960, o trânsito ético-estético expresso por esta produção – composta por ensaios, pelos contos do Documentário do Nordeste (1937) e pelo romance Homens e caranguejos (1967). Neste sentido, em face da conferência “Dentro y fuera de América Latina” (2005), presente no volume Sables y utopías: visiones de América Latina (LLOSA, 2009), aproxima-se a obra do escritor brasileiro à do peruano Vargas Llosa, comparando-as de forma ensaística, em busca de (re)discutir no âmbito da crítica literária a formulação de imagens possíveis para se pensar a geopolítica latino-americana, identitariamente marcada pela segregação cultural e econômica, bem como pela consciência de atraso (CANDIDO, 1989).*

PALAVRAS-CHAVE: América Latina; subdesenvolvimento; Josué de Castro; Mario Vargas Llosa.

ABSTRACT: *It is proposed in this article to interpret the socially diffuse flow of the literary constructions of Josué de Castro, highlighting from the josuenian collection, published in the period from 1920 to 1960, the ethico-aesthetic transit expressed by this production, namely composed by essays, by short stories the Documentário do Nordeste (1937) and the novel Homens e caranguejos (1967). In this sense, in view of the conference “Dentro y fuera de América Latina” (2005), present in the volume Sables y Utopías: visiones de América Latina (LLOSA, 2009), the brazilian writer's work is approached by the peruvian Vargas Llosa, comparing in an essay form, in order to (re) discuss in the scope of literary criticism the formulation of possible images to think about Latin American geopolitics, identified by cultural and economic segregation, as well as the consciousness of backwardness (CANDIDO, 1989).*

KEYWORDS: Latin America; underdevelopment; Josué de Castro; Mario Vargas Llosa.

1. Das premissas

*O que tem fome e te rouba
o último pedaço de pão, chama-o teu inimigo
mas não saltas ao pescoço
do teu ladrão que nunca teve fome.
(Bertolt Brecht)*

Se para Einstein a verdade soa como poesia da ciência, isto é, como ato de

³ Este artigo abrange, preliminarmente, discussão a ser contemplada por meio de Tese em andamento acerca da leitura da obra literária de Josué de Castro, desenvolvida na Universidade Federal do Pará, sob a orientação do Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

* Mestre em Letras (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: prof.thiagoazevedo@gmail.com.

cognição e de criatividade, o exercício da literatura – que, por assimetria, desenha mais que registra o sentido humano e cultural, “fornecendo uma nova imagem do mundo” (CASTRO, 1959b, p. 238) – provoca no escritor, médico e político brasileiro Josué de Castro (1908-1973) e no também escritor, jornalista e político peruano Mário Vargas Llosa (1936) o desejo de pensar a criação literária a contrapelo da produção cultural brasileira e latino-americana.

A fim de elucidar a semelhante operação intelectual dos textos de Josué de Castro e de Vargas Llosa, retoma-se, mesmo que por linhas gerais, o papel exercido pelos escritores brasileiros da Primeira República (1889-1930), possuindo como preâmbulo a obra-expoente *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Acerca deste período, o livro *A literatura como missão* (1987), de Nicolau Sevcenko, situa o mérito dos *mosqueteiros intelectuais*, antecipando, via de regra, a *praxis* do exercício intelectual como atitude política.

A prática intelectual esboçada por Euclides da Cunha, na tentativa de tencionar a narrativa como painel real da vida brasileira, sugere que as questões sociais sempre estiveram latentes no palimpsesto literário. Em contexto crítico e de formulação literária diverso, é pertinente acompanhar a textualidade ensaística concebida pelos intelectuais Josué de Castro e Vargas Llosa por meio de leitura que recupera a historicidade do pensamento euclidiano. Dessa forma, apresentá-los apenas como “Escritores-cidadãos” (SEVCENKO, 1987, p. 78) será insuficiente às pretensões deste artigo.

A contribuição contemporânea da conferência “Dentro y fuera de América Latina” (2005) de Mário Vargas Llosa à obra de Josué de Castro está amparada pelos conceitos da *transculturação narrativa*⁴ (ORTÍZ, 1978; RAMA, 1982) e da superação do real na antropologia literária do *fictício e o imaginário* (ISER, 2013). Há no diálogo entre Josué de Castro e Vargas Llosa o interesse de problematizar a literatura josueniana como expressão cultural ético-estética em meio ao debate sobre a imagem subdesenvolvida e fragmentada da América Latina.

O discurso em ação nos textos dos escritores brasileiro e peruano, uma vez cruzado pelos sentidos da antropologia, da ciência, da literatura e da sociologia, metodologicamente interfere na abordagem deste artigo, que parte do pressuposto de substituir o par “realidade/ficção” pela tríade “real-fictício-imaginário”. Com vistas à mudança paradigmática da antropologia literária (ISER, 2013), aliada à sociocrítica (BERGUEZ et al., 1997), busca-se significar o subdesenvolvimento como elemento interno do texto, do “espaço onde se desenvolve e se efetua uma certa socialidade” (BERGUEZ et al., 1997, p. 144).

2. Para além do intelectual da fome, o escritor

“Josué de Castro era trezentos, trezentos e cinquenta em um homem só” (MELO, 2012, p. 112). A frase-epígrafe é de Mário de Andrade e condiz com a pluralidade de saberes do Josué de Castro – contista, ensaísta, geógrafo, médico, romancista e político. Em razão do recorte analítico, aqui se opta por realçar a figura do literato em detrimento do renomado estudioso da fome. Pela máscara do escritor, Josué de Castro ergue, a partir da prosa de ficção, uma textualidade sensível à debilidade

⁴ Para Malinowski (apud ORTÍZ 1978, p. 5), a *transculturação* abrange o “proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente”.

social e econômica brasileira, em escritos que depõem sobre a cosmovisão⁵ do autor acerca do mundo subdesenvolvido.

A carreira literária de Josué de Castro (1908-1973) tem início no ano de 1925, com a publicação “A doutrina de Freud e a Literatura Moderna” (1925), na *Revista de Pernambuco*. Entre as décadas de 1920 e 1940, o autor escreve sete poemas, oito contos, a cartilha poética *A festa das Letras* (1937), assinada em coautoria com Cecília Meireles, além de quarenta ensaios e crônicas que versam sobre cinema, literatura, teatro e pintura. À exceção da parceria com Cecília Meireles, reproduzida em livro pela editora Globo, de Porto Alegre, todo o conteúdo inicial foi disponibilizado à margem do consumo livresco, por meio de publicações em jornais e revistas de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

A primeira fase do escritor Josué de Castro notabiliza o predomínio do “homem como meio e fim da evolução – com tudo aquilo que o procede para elevar as condições materiais (luta ao subdesenvolvimento e à fome) e morais (reestruturação cultural e cooperação entre os povos)” (DI TARANTO, 1993, p. 73). Por força do recorte analítico, será de suma importância optar pela síntese interpretativa dos textos primários desse autor, publicados de 1925 a 1946.

Sobre o ciclo produtivo que segue de 1946 a 1973, ano da morte de Josué de Castro, convém mencionar o período de consolidação intelectual do referido escritor e acadêmico. Com a publicação de *Geografia da fome* (1946), o autor torna-se mundialmente conhecido por dar à fome o estatuto científico, sociocultural e ontológico. Nesta fase, além do notório prestígio confirmado pela boa receptividade do livro *Geopolítica da fome* (1951), ocorre o lançamento do único romance josueniano, *Homens e caranguejos*, escrito originalmente em francês, no exílio político em Paris, no ano de 1966⁶.

O período introdutório do jovem escritor, recém-formado em Medicina na Bahia, sinaliza para o momento de afirmação da própria cultura brasileira, à época aquecida pela atmosfera de “afirmação categórica de independência política e econômica de nação. (...) Política que se pressente para os próximos dias como uma benéfica e irremovível contingência do impulso criador da nossa cultura” (CASTRO, 1959a, p. 129).

Nos primeiros anos da era política liderada por Getúlio Vargas, as aspirações alimentadas pelos grupos regionalista e modernista expõem o rebuliço do país e a pluralidade de tendências assimiladas pelo escritor pernambucano. Utilizando o folhetim como suporte, o então ensaísta e poeta defende a estética modernista, pondo-a em ação nos versos livres do poema *Namoro* (1928), publicado na *Revista Antropofágica* (São Paulo). Em 1936, no ensaio *O romance do Nordeste*⁷, Josué de Castro, com base no critério modernista de liberdade da escrita, rejeita o compromisso ideológico do poeta;

Não vejo necessidade para o poeta, de andar metrificando sua ideologia, nem

⁵ Aliada à compreensão da *língua* e da *estruturação literária*, o processo de *transculturação narrativa*, idealizado por Ángel Rama, considera a *cosmovisão* como “un tercer nivel de las operaciones transculturadoras, que es el central y focal representado por la cosmovisión que a su vez engendra los significados. Las respuestas de estos herederos ‘plásticos’ del regionalismo, depararon aquí los mejores resultados” (RAMA, 2007, p. 56, grifo no original).

⁶ Em meio à cassação dos direitos políticos imputada pelo governo militar, o autor publica na capital francesa *Des hommes et des crabes*, traduzido para o português no ano seguinte à edição estrangeira. O volume brasileiro, com a tradução de Christiane Privat, possui circulação escassa até a abertura política.

⁷ Vale somar a esta referência sua localização no livro *Documentário do Nordeste* (1937), feito o alerta para a alteração no título do texto: de “romance do Nordeste” para “O Nordeste e o romance brasileiro”.

para o romancista, de jogar nas suas histórias os argumentos filosóficos de suas atitudes políticas. Sou contra os romances de tese. O artista verdadeiro não é obrigado a ser conscientemente um libelista, porta-voz dos sentimentos recalçados de angústia e de revolta dos oprimidos de uma determinada situação histórico-social. Exigir isto dele seria acabar com a arte como expressão de espontaneidade. Seria tirar exatamente o caráter de originalidade que o individual revela em suas criações. O artista deve sentir o mundo livremente, sem compromissos diretos com quaisquer princípios filosóficos (CASTRO, 1936, s/n).

Pode-se entender o comentário josueniano como parte de uma crítica-rizoma, uma vez que o autor almeja intermediar o debate entre esteticistas e adeptos do sociologismo literário, isto é, Castro assimila a arte como espaço de originalidade cultural, de radicalização da experiência cotidiana. É possível verificar na incorporação da base modernista – ou vanguardista⁸, para usar a assimilação do termo dado pelos latino-americanos – a procura que visa a repensar as formas europeias vigentes na tradição estilística. Por isso, não parece incoerente deduzir, da oposição feita ao romance de tese, o afastamento do literato-Josué da realização artística por mero artifício de reprodução, ou de puro intelectualismo.

Para Josué de Castro, o puro intelectualismo já nascia morto e embalsamado, como “artifício que constitui uma grande massa do que se imprime por aí afora, páginas com frases arrebicadas e enfeitadas de adjetivos deslumbrantes. Literatura de efeitos artificiais, tendo para as pessoas de pensamento o significado dum zumbido confuso de insetos impertinentes” (CASTRO, 1936, s/n). Assim, verifica-se o depoimento do intelectual que, em rejeitando atributos acadêmicos, deseja exercer a literatura como atividade que cria realidade própria para dizer sobre o mundo, criando sua realidade.

Carvalho (2002, p. 62) reconhece a proximidade de Josué de Castro com atores de grande destaque no século XX, caso de “Guimarães Rosa, Câmara Cascudo, Charles Chaplin, Sartre, Bertrand Russell, Getúlio Vargas, Rossellini, Abade Pierre, Darcy Ribeiro, Luiz C. Prestes, JK, José A. de Almeida, Anísio Teixeira, Alceu A. Lima e Barbosa L. Sobrinho”. É, portanto, enfático pontuar a presença de figuras importantes que contribuem para a formação deste escritor, em especial no que tange ao apelo feito pela obra josueniana ao tema da condição humana.

Consciente de que a arte lida com a reação humana diante do conjunto de elementos circundantes, Josué de Castro abalizou a hipótese de não haver uma “literatura neutra, sem tendências, enquistada no absoluto dos cânones da arte” (CASTRO, 1936, s/n). Não obstante, o escritor brasileiro antecipou-se ao conceito da *transculturação narrativa*⁹, projetado por Ángel Rama na década de 1980, visto que, desde os anos de 1930, defendia a concepção da cultura como diretriz da obra literária, ou, especificamente, como tendência a ser seguida no curso do processo significativo da obra de arte:

Não pode haver vida social sem tendências. O estilo político, moral e estético é resultado do esforço do humano num determinado sentido a que o impulso

⁸ “El vanguardismo puso en entredicho el discurso lógico-racional que venía manejando la literatura a consecuencia de sus orígenes burgueses en el XIX. Tres tendencias literarias lo utilizaban, ya sea por la vía de un lenguaje denotativo referencial, ya sea por la de los mecánicos diseños simbólicos: la novela regional, la novela social y la realista crítica” (RAMA, 2007, p. 57).

⁹ “Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad. Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan” (RAMA, 2007, p. 24).

cultural o levou. No momento em que este estilo se gasta e perde sua significação, está morto e logo recomeça a criação de um outro, porque a humanidade só pode viver dentro de algum estilo que lhe dê forma orgânica. Assim nascem e morrem os vários ciclos culturais. Dentro desse imperativo de sinceridade a que o artista é compelido, ele será sempre tendencioso, porque o seu mundo interior não poderá ser nunca uma paisagem inanimada; será sempre uma paisagem humana, em marcha, em contínua transformação, a cada momento tendendo a alguma coisa, eternamente vindo a ser... (CASTRO, 1936, s/n).

A hipótese de que a cultura atua como elo entre a vida e a arte transparece no *modus operandi* da criação literária josueniana. A obra de Josué de Castro contempla a produção ético-estética dos anos de 1930. Logo, ao lado dos chamados escritores do Nordeste, Castro revela, por meio do fazer literário, imagens do mundo de fome, de pobreza extrema. Embora sua obra literária não tenha obtido êxito comparável ao de *O Quinze*, por exemplo, Josué de Castro transita no circuito dos grandes escritores, sobretudo em função das relevantes pesquisas que fomentou a respeito da fome e dos efeitos do subdesenvolvimento.

A ligação de Josué de Castro com a arte está evidenciada pela rede de amizades do autor. Mário de Andrade (com quem se correspondeu por longos anos), Cecília Meireles (com quem escreveu *A Festa das Letras*), Rachel de Queiroz (a quem dedicou o livro *Geografia da Fome*), Lula Cardoso Aires (que ilustrou a primeira versão do mesmo *Geografia da Fome*), Cândido Portinari (que fez a ilustração de Josué de Castro, presente na obra *O Drama Universal da Fome*), Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto e Cícero Dias são alguns dos célebres artistas que gozaram da companhia do escritor pernambucano (MELO, 2012).

Deve-se acrescentar ao grupo anterior o nome de Rodolfo Teófilo. Embora lembrado por Josué de Castro a título de sociólogo, Rodolfo Teófilo, nascido na Bahia e radicado no Ceará, é autor do romance naturalista *A fome* (1890), narrativa cujo argumento consiste na trajetória dos retirantes da seca cearense em direção à capital, Fortaleza. Não se vislumbra despreziosa a menção deste escritor ao lado de Rachel de Queiroz, cujos nomes constam nos agradecimentos do *Geografia da fome*.

No livro *A Educação pela noite e outros ensaios* (1989), Antonio Candido traça o panorama da consciência do subdesenvolvimento na literatura, em boa medida justificando o apontamento das distorções sociais originárias do processo da colonização latino-americana. Para o crítico, a assimilação do desalento é posterior à Segunda Guerra Mundial, sendo um sentimento difundido claramente a partir dos anos de 1950. “Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência” (CANDIDO, 1989, p. 142).

É talvez a ficção regionalista o ambiente estético mais receptivo às aspirações dos primeiros textos de Josué de Castro. O abandono da amenidade despertada no questionamento da fome e do subdesenvolvimento, “pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico” (CANDIDO, 1989, p. 142), predomina na obra josueniana como traço crítico e narrativo.

A matriz artística ideologicamente gestada no ano de 1926, no Recife, concentra as atenções teóricas organizadas por Gilberto Freyre no Manifesto Regionalista, publicado em 1952. A série de prosas com características que destacam o homem e o espaço do Nordeste brasileiro tem origem no romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Desde então, diversos autores buscam incorporar a suas obras uma “dimensão em que a literatura e artes visuais, política e urbanística, arte culinária e magia, música e

artesanato, se tornam, todos, singular e coletivamente, ramo de ação social e instrumento de interpretação sociológica” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 524).

Não por acaso, nos anos de 1928 e de 1930, Josué de Castro escreveu sete textos¹⁰ no *A província* (Recife)¹¹, jornal editado por Gilberto Freyre. Entre esses, o ensaio *A elite brasileira*, de 18 de maio de 1930, no qual o jovem escritor tece crítica à “inanição” dos intelectuais brasileiros, dividindo-os em dois grupos: “o pessimista desalentado que não crê no nacional” e para quem não vale a pena realizar nada; e o “patriota oficial, homem de ação nas palavras, de olhos entusiastas” (MELO, 2012, p. 121).

3. Traços de cosmovisão e de contemporaneidade: Josué de Castro e Vargas Llosa



Figura 1 – Josué de Castro e Mario Vargas Llosa no debate *Où en est la révolution en Amérique Latine?*, em julho de 1965, na Espanha.

Fonte: MELO; NEVES, 2007, p. 251.

Para além da representação anímica assumida pela prosa de ficção oitocentista responsável pela consolidação do romance como gênero burguês, situa-se como característica da primeira fase da obra josueniana o diálogo da produção literária nacional com escritores e contextos culturais voltados à produção da América Latina. O autor busca aproximar a literatura brasileira dos vizinhos latino-americanos, indagando sobre os fatores responsáveis pela histórica hegemonia europeia (CASTRO, 1936, s/n). A propósito da expressão artística latino-americana,

Merece destaque o artigo *Estudos Americanos* – Salvador Diaz Miron ou o Espírito Mexicano (Homenagem ao General Medina Barron), publicado em 1 de agosto de 1929, no *Diário da Manhã*, do Recife. A pouco mais de um ano desta publicação havia falecido o poeta mexicano Salvador Diaz Miron, para Josué de Castro, um representante do “espírito mexicano”. Sobre ele, diz: “Com a coragem de quem não ama a vida, e sim o seu ideal, ele incita a revolta contra o jugo do inclemente”. Diaz Miron foi precursor da revolução no México e um iniciador do socialismo moderno, e como vários precursores

¹⁰ *Pensamentos da Broadway* (1928), *A Revolução Mexicana vista de perto I* (1930), *A Revolução Mexicana vista de perto II* (1930), *O Orador Público* (1930), *Motivos Mexicanos* (1930), *A Elite Brasileira* (1930) e *Ensaio sobre o Leite* (1930).

¹¹ Josué de Castro integra o grupo “dos artistas unidos em torno de Gilberto Freyre e do jornal por ele dirigido, a *Província* de Recife, [grupo composto por] personagens como José Lins do Rego, Olívio Montenegro, Aníbal Fernandes e Sílvio Rabelo. Todos em polêmica sociopolítica com o ‘mestre’, como aqueles que teriam escolhido estradas não coincidentes com a trilhada por ele; ou aqueles simplesmente atraídos ao círculo de seu fascinante programa de revalorização dos valores tradicionais, como Jorge de Lima e Manuel Bandeira” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 524-525, grifo no original).

e revoltados, expiou “o perigoso privilegio de viverem no futuro”. A admiração que manifesta por estes tipos parece ter se materializado na sua caminhada. Josué chama atenção para o profundo desconhecimento dos latinos acerca da história e dos valores artístico-culturais da América Latina. Da Europa, conhecem o movimento modernista francês; mas do Brasil, ignoram Murilo Mendes, ou que Aluísio de Azevedo “é admiradíssimo na Inglaterra, e que o poeta mexicano Amado Nervo, é lido e conhecido em toda Europa”. Da mesma forma, o México é um país desconhecido dos outros países americanos. Com esta afirmação, ele retoma a questão da integração latina e da valorização deste continente, presente no já referido artigo *México-Brasil* (MELO, 2012, p. 145).

A partir do ensaio *Estudios Americanos* – Salvador Diaz Miron ou o Espírito Mexicano (Homenagem ao General Medina Barron), Josué de Castro provoca a discussão em torno da “inexistência de intercambio intelectual e comunicações directas com Sulamerica” (CASTRO, 1929, s/n). Nesse sentido, desde fins da década de 1920, o discurso favorável à integração artística e literária da América Latina aponta caminhos viáveis para questionamentos semelhantes, suscitados em 2005 por Mario Vargas Llosa durante conferência em Berlim.

Sendo sua obra aclamada pela crítica literária, apesar das ressalvas que lhe são feitas ao espírito conservador de seu pensamento político, Vargas Llosa é tido como um dos responsáveis pelo *boom* da literatura latino-americana na década de 1960, ao lado de Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez. Autor dos romances *La ciudad y los perros* (*A cidade e os cachorros*) (1963), *La guerra del fin del mundo* (*A guerra do fim do mundo*) (1981) e do mais recente *El héroe discreto* (*O herói discreto*) (2013), o escritor peruano tem o aval da crítica a sua ficção¹² em premiações expressivas, a exemplo do *Cervantes*, em 1995 (o mais importante prêmio literário da língua espanhola) e do *Nobel de Literatura*, no ano de 2010.

A conferência “Dentro y fuera de América Latina”, conduzida pelo escritor Mario Vargas Llosa durante evento de entrega do título de Doutor *honoris causa* pela Universidade de Humboldt, apresenta novos contornos críticos à discussão acerca da cultura, da identidade e da geopolítica latino-americanas. Amiúde, a questão “¿Qué significa sentirse um latinoamericano?” (LLOSA, 2009, p. 346) aproxima-se das reflexões introduzidas por Josué de Castro desde os anos de 1930.

O texto da conferência conduzida por Llosa, publicado em 2009 na edição argentina do livro *Sables y utopias: visiones de América Latina*, remete aos aspectos da comunidade cultural latino-americana formada por países até hoje pouco relacionados entre si. De um lado, tem-se o continente marcado “por sus astronómicas diferencias de ingreso entre pobres y ricos, sus niveles de marginación, desempleo y pobreza, por la corrupción que socava sus instituciones” (LLOSA, 2009, p. 350), de outro, a América Latina é indicada na arte pela diversidade cultural da região em níveis de elaboração e originalidade.

Sólo en el campo de la cultura la integración latinoamericana ha llegado a ser algo real, impuesto por la experiencia y la necesidad – todos quienes escriben, componen, pintan y realizan cualquier otra tarea creativa descubren

¹² Assim como Josué de Castro, Vargas Llosa habilita-se à função de crítico-ensaísta a fim de reiterar o compromisso subjetivo da ficção para além da história e das descrições científicas da realidade. Para ele, “Una ficción lograda encarna la subjetividad de una época y por eso las novelas, aunque cotejadas con la historia, mientan, nos comunican unas verdades huidizas y evanescentes que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad. Sólo la literatura dispone de las técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas” (LLOSA, 2003, p. 27).

que lo que los une es mucho más importante que lo que los separa de los otros latinoamericanos –, en tanto que en los otros dominios, la política y la economía sobre todo, los intentos de unificar acciones gubernativas y mercados se han visto siempre frenados por los reflejos nacionalistas, por desgracia muy enraizados en todo el continente: es la razón por la que todos los organismos concebidos para unir a la región, desde el Pacto Andino hasta Mercosur, nunca han prosperado. (...) Aunque no suele abordarse de manera explícita, un asunto merodea por todos los vericuetos de la cultura latinoamericana: la abismal contradicción que existe entre su realidad social y política y su producción literaria y artística (LLOSA, 2009, p. 347-350).

Vargas Llosa traz para a contemporaneidade a preocupação de Josué de Castro no que se refere à integração latino-americana. Ainda que admitindo ter “descoberto” a América Latina fora dela, nos anos de 1960, uma vez que durante esse período Paris se transforma na capital da literatura latino-americana, o pensamento de Llosa corresponde ao chamado *boom* da literatura da América Latina. Embora exilados de suas pátrias, diversos escritores latinos, a exemplo de Llosa e García Márquez, produziram textos que corroboram a legitimidade da prosa do “novo mundo”, mas sem perder de vista as bases da tradição europeia¹³.

Em tempo, o autor peruano afiança que a maioria dos escritores dessa “región del mundo (América Latina) había vivido, o vivía en París, o pasaba por esa ciudad, y los que no, terminaban siendo descubiertos, traducidos y promovidos por Francia” (LLOSA, 2009, p. 345). Em temporalidade semelhante, esse foi o contexto produtivo de *Homens e caranguejos*, único romance escrito por Josué de Castro.

No primeiro ano de exílio em Paris, a sensibilidade diversificada para a arte conduziu Josué de Castro a repensar, por meio da literatura, a infância passada no Recife. *Homens e caranguejos* é o arranjo estilístico de oito contos, dentre eles “O ciclo do caranguejo” e “O despertar dos mocambos”¹⁴. Não obstante o conto ser um gênero literário identificado com a autonomia da história do país – como os contos machadianos no século XIX e os contos rosianos no século XX –, Stegagno-Picchio, (2004, p. 542) interpreta que o conto, “por um lado, nutre-se de um filão popular que lhe fornece a matriz simbólica, a intenção moralista ou a malícia do *exemplum*; e, por outro, uma imitação europeia, sobretudo francesa”.

Traduzido em espanhol, inglês, português, alemão e italiano, o texto romanesco de *Homens e caranguejos* foi “adaptado para o teatro por Gabriele Cousin, com o título *Le Cycle du Crabe ou Les Aventures de Zé Luis, Maria et Leurs fils João* (Gallimard, 1969)” (LINHARES, 2007, p. 24). Deve-se frisar que o romance josueniano opera não apenas a intertextualidade de gêneros, mas também se apropria da cosmovisão, a fim de transculturar a paisagem humana dos mocambos¹⁵ do Recife e integrar a narrativa brasileira ao universo latino-americano de “humanidade e poesia, desumanidade e miséria” (RONDINI, 2012, p. 173).

“O Recife, a cidade dos rios, das pontes e das antigas residências palacianas é também a cidade dos mocambos, das choças, dos casebres de barro batido a sopapo,

¹³ “Además de leer a los escritores de mi propio país, leía casi exclusivamente a escritores norte americanos e europeos, sobre todo franceses” (LLOSA, 2009, p. 345).

¹⁴ In: CASTRO, Josué de. O ciclo do caranguejo. *A Platéia*, São Paulo, 30 mar. 1935. CASTRO, Josué de. O despertar dos mocambos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1936. Os demais seis contos, “A cidade”, “João Paulo”, “Ilha do leite”, “Assistência social”, “Solidariedade humana” e “A seca”, foram publicados no livro *Documentário do Nordeste*, de 1937.

¹⁵ “Tanto quanto a Paris dos bulevares e dos amantes é também a cidade daqueles que não têm para onde ir, o Recife de que nos fala Josué de Castro é a cidade que não quer ver os mocambos. Com a importante diferença de que no contexto de *Homens e caranguejos* os pobres já têm seu lugar de destino: os mocambos nos mangues” (RONDINI, 2012, p. 173).

cobertas de capim, de palha de coqueiro e de folhas de Flandres” (CASTRO, 1967, p. 27)” é o fragmento extraído do primeiro parágrafo de *Homens e caranguejos*. Nele, a apropriação narrativa das diferenças da ocupação urbanística retoma a cosmovisão transcultural do mocambo. Ainda que por contraste, isto é, avessa à ideia de homogeneidade pela qual Gilberto Freyre pressupõe o “mucambo” como “um valor pelo que representa a harmonização estética: a construção humana harmonizada a natureza” (FREYRE, 1996, p. 50), Castro traz em sua obra a identificação do espaço como traço telúrico da ficção.

O biombo do continente latino-americano mestiço, entretanto, em dissonância com a ideia da mestiçagem harmoniosa, expressa as diferenças do processo transculturador, realizado “[...] em três níveis diversos e complementares: o da língua, o da estruturação da narrativa e o da cosmovisão” (ABDALA JÚNIOR, 2004, p. 88). Aponta-se, em suma, a resposta conduzida no texto/conferência de Vargas Llosa (2009, pp. 346-347), isto é, a mestiçagem continua ocorrendo como ato de transculturação e terminará por prevalecer, “dando a América Latina el perfil distintivo de un continente mestizo (...) América Latina no puede renunciar a esa diversidad multicultural que hace de ella un prototipo del mundo”.

Considerações finais

Em função de compreender que a crítica da obra literária não nega o aparecimento dos vestígios deixados em suspense no horizonte de recepção dos textos (JAUSS, 1994), assimila-se o perfil ético expresso a partir das obras de Castro e Vargas Llosa na interpretação comparativa de discursos que contemplam, a um só tempo, estratégias de criação literária e de realização ideológica. Não obstante, cabe frisar o caráter participativo destes autores na vida social de seus países. Neste sentido, a vida social e, em específico, a consciência com que ambos escritores narram as agruras causadas pelo subdesenvolvimento caracterizam a feição imbricada de texto e contexto. Desse modo, ressalta-se a presença de crítica que se nutre da base sociológica, considerando a biografia social como elemento importante para que o leitor entenda, através da ficção, o imaginário cultural e político da América Latina.

Nos anos de 1960, os regimes totalitaristas latino-americanos deram conotação política à cooperação Brasil-França, como no caso do golpe militar brasileiro de 1964. Não por acaso, o contexto de exceção obrigou Josué de Castro, Jorge Amado, Vargas Llosa, dentre outros artistas, escritores e intelectuais latinoamericanos, a se retirarem do continente. Em sendo a literatura uma elaboração de novos meios expressivos e um desenvolvimento de nova consciência artesanal, as questões provocadas pela especulação do subdesenvolvimento na obra literária josueniana evidenciam a relação da obra literária com a realidade na multiplicidade de aspectos textuais, extratextuais e intertextuais.

A forma fragmentada como estão dispostos os textos literários de Josué de Castro, em edições esgotadas ou cronologicamente distantes, reforça a necessidade de se aprofundar o parecer de juízos atribuídos à bibliografia deste autor, a fim de atualizar a circulação de sua obra. Assenta-se como justificativa relevante não apenas a simples difusão da literatura josueniana, ou do pensamento intelectual movido pelo autor, mas a atividade de integração da obra ficcional ao pensamento cultural e literário latino-americano que discute a potencialidade criativa gerada pela consciência de atraso. Eis, por isso, o último pedaço de pão, como alimento narrativo de fazer ético e estético.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BERGEZ, Daniel et. al. **Métodos críticos para a análise literária**. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CARVALHEIRA, Renato. **Josué de Castro**: o sociólogo da fome. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2002.
- CASTRO, Josué de. A doutrina de Freud e a Litteratura Moderna. *Revista de Pernambuco*, Recife, 1925.
- _____. **Estudos Americanos** – Salvador Diaz Miron ou o Espírito Mexicano (Homenagem ao General Medina Barron). *Diário da Manhã*, Recife, 1929.
- _____. O regionalismo e a cultura brasileira. In: _____. **Documentário do Nordeste**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959a. p. 125-130.
- _____. **Ensaio de biologia social**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959b.
- _____. **Homens e caranguejos**. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- _____. O romance do Nordeste. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 15 de mar. 1936.
- CASTRO, Josué de; MEIRELES, Cecília. **A festa das Letras**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- DI TARANTO, Giuseppe. O subdesenvolvimento da América Latina. In: _____. **O subdesenvolvimento na obra de Josué de Castro**. Trad. Maria de Fátima Mendes Leal. Belém: CEJUP, 1993.
- FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7. ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kreschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como desafio à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LINHARES, Maria Yedda Leite. Biografia. In: FERNANDES, Bernardo Mançano; GOLÇALVES, Carlos Walter Porto (Orgs.). **Josué de Castro** – vida e obra. 2 ed. Expressão Popular: São Paulo, 2007.
- LLOSA, Mario. Dentro y fuera de América Latina. In: _____. **Sables y utopias**: visiones de América Latina. Seleção e prólogo de Carlos Granés. Buenos Aires: Aguilar, 2009. p. 345-358.
- _____. **La verdad de las mentiras**. Madrid: Santillana, 2003.
- MELO, Normando Jorge de Albuquerque. Josué de Castro: um compromisso ético, estético e pedagógico. In: SILVA, Tânia Elias Magno (Org.). **Josué de Castro**. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2012. p. 108-149.
- MELO, Marcelo Mario de; NEVES, Teresa Cristina Wanderley (Orgs.). **Josué de Castro**. Perfis parlamentares 52. Brasília: Câmara dos Deputados, 2007.
- ORTÍZ, Fernando. **Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- RAMA, Ángel. **Más allá del boom**: literatura y mercado. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1982
- _____. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007.
- RONDINI, Luiz Carlos. Homens e caranguejos: o diálogo entre arte, vida e ciência. In:

SILVA, Tânia Elias Magno (Org.). **Josué de Castro**. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2012. p. 163-187.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

A HISTÓRIA, O PODER E OS DIÁLOGOS LITERÁRIOS EM TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Gabrieli Borges dos Santos

Submetido em 23 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 06 de outubro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro. p. 51-63

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

(a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.

(b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

(c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

(d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

A HISTÓRIA, O PODER E OS DIÁLOGOS LITERÁRIOS EM TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

THE HISTORY, THE POWER AND THE LITERARY DIALOGUES IN TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Gabrieli Borges dos Santos*

RESUMO: Objetiva-se traçar algumas possibilidades de leitura acerca das obras do escritor argentino Tomás Eloy Martínez, sobretudo *A mão do amo* (2007), à luz de conceitos foucaultianos, especialmente, a noção de Poder e as alegorias ao seu redor. Para tanto, mapear-se-á os textos de Martínez a partir de suas vinculações estético-ideológicas, articulando-os à linha teórica elaborada por Michel Foucault. As considerações a que se chegaram são as de que, nas interseções que a contemporaneidade propiciou ao texto, as barreiras entre o estético, o histórico e suas imbricações já não são tão claras, o que permite ao escritor produzir seus textos na dialética entre a ficção e a sociedade, experimentando o rompimento das polarizações que “imperavam” (ou quase) até então.

PALAVRAS-CHAVE: Michel Foucault; Poder; Tomás Eloy Martínez.

RESUMEN: Se objetiva trazar algunas posibilidades de lectura respecto a las obras del escritor argentino Tomás Eloy Martínez, sobre todo, *A mão do amo* (2007), a la luz de conceptos foucautianos, especialmente, la noción de Poder y las alegorías a su rededor. Para tanto, se mapeará los textos de Martínez, a partir de sus vinculaciones estético-ideológicas, articulándolos a la línea teórica elaborada por Michel Foucault. Las consideraciones a que se llegaron son las de que, en las intersecciones que la contemporaneidad propició al texto, las barreras entre el estético, el histórico y sus imbricaciones ya no son tan claras, lo que permite al escritor producir sus textos en la dialéctica entre la ficción y la sociedad, experimentando el rompimiento de las polarizaciones que “imperaban” (o casi) hasta entonces.

PALABRAS CLAVE: Michel Foucault; Poder; Tomás Eloy Martínez.

1. Considerações iniciais

Em sua produção literária, a América Hispânica se alicerça, desde sua gênese, na multiplicidade e na heterogeneidade de heranças, de discursos, de relações com a política, a história, o mito, a sociedade, o poder e a natureza. Além disso, é marcante o conflito, principiando entre os povos pré-colombianos e os conquistadores espanhóis, estendendo-se no processo de independência, nas tentativas de aproximação neocolonizadoras e, mais recentemente, nas reivindicações por reformas governamentais, instaurando ou acentuando instabilidades políticas que, por vezes, calharam em sangrentas ditaduras. E é impossível negar ou apagar os efeitos da execução do poder que os governos ditatoriais, especialmente coordenados por militares, no caso da América Latina¹⁶, deixaram nos países e em seus opositores.

* Professora na Universidade Estadual do Centro-Oeste, mestre em Letras pela mesma instituição, gabrielibs@yahoo.com.br.

¹⁶ Com América Latina considerar-se-á o conjunto de países americanos colonizados, sobretudo por Espanha e Portugal, a partir do século XV. Contudo, não se despreza a influência e os tentames de conquista de origem francesa e inglesa no continente, bem como as diversas ondas migratórias advindas à América.

Em consequência, atendendo ao ocorrido a partir do decênio de 1970 na porção hispânica da América, assinalada pelos tentamentos e pela ditadura militar propriamente dita, as produções literárias nesta ocasião comportaram-se de modo diferenciado. Nesta década, a literatura já vinha aflorada e amadurecida e, em virtude disso, o regime compeliu ao exílio vários escritores, bem como os ameaçou e promoveu a “queima” pública de obras, como ocorre com textos de Tomás Eloy Martínez, Manuel Puig, entre diversos outros. Isso não impediu que a escritura existisse, sendo que os textos literários dos autores referidos foram publicados em países alheios ao regime militar ou com o fim desta forma de governo.

Como espólio desse contexto, pelo menos dois momentos distintos podem ser assinalados, a saber: um primeiro, marcado por nomes como Manuel Puig (1932-1990) e Julio Cortázar (1914-1984), e um segundo, destacando-se Tomás Eloy Martínez (1934-2010) e Gabriel García Márquez (1927-2014), autores *a posteriori* das ditaduras. No primeiro período, a verdade oficial e o poder unívoco e centralizado foram contestados à luz da ficção, sendo o texto literário veículo das vozes dissonantes ao que ocorria na sociedade. Na segunda etapa, nos anos posteriores à instabilidade política, vislumbra-se a representação do poder que já não se concentrava em um segmento, como o exército ou ditadores, porém, se apresenta nos atravessamentos, nas relações de poder; tal aspecto subsidia que os escritores, principalmente os com maior engajamento político e social, percebessem as novas configurações do poder e se aplicassem de tais questões em seus textos.

Articulado à escritura do segundo momento, conforme o exposto acima, está Tomás Eloy Martínez, que observa as contribuições de Michel Foucault e outros teóricos, esboçando reflexões que se estenderam tanto na literatura, quanto na crítica literária.

Escritor, jornalista, crítico de cinema e literário, professor e roteirista, Tomás Eloy Martínez nasceu em Tucumán, Argentina, em 1934 e morreu em 2010. O autor produziu uma vasta obra, compreendendo inúmeros materiais jornalísticos, crônicas, ensaios, textos críticos, roteiros e romances. O autor escreveu a obra mais traduzida da Argentina, *Santa Evita* (1998). Além disso, foi diretor do Programa de Estudos Latino-Americanos da Rutgers University (Nova Jersey, EUA), contribuindo, ainda, com os jornais *The New York Times*, *La Nación*, *El País* e *O Estado de S. Paulo*. No leque de suas principais temáticas, o trabalho ao redor do peronismo torna-se nodal para o entendimento da história da Argentina, ainda que esta seja aclarada, aumentada e transfigurada pela ficção; do mesmo modo, a morte e sua relação com o corpo, obsessão argentina, como apontada por Martínez em *Santa Evita* (1995), recebe atenção. Entre suas obras, mormente literárias, destacam-se: *Sagrado* (1969), *Lugar común la muerte* (1979; coleção de relatos), *La novela de Perón* (1985), *La mano del amo* (1991), *Santa Evita* (1995), *Las memorias del general* (1996), *El vuelo de la reina* (2002), *El cantante de tango* (2004) e *Purgatório* (2008)¹⁷.

Diante do exposto, tomando o encadeado das obras produzidas por Martínez e sua reflexão teórica, com o presente trabalho visa-se estabelecer algumas chaves de leitura para as obras do autor, considerando as suas produções literárias e críticas, dando atenção especial à obra *A mão do amo* (2007), norteando-se pelo que versa Michel Foucault, sobretudo, em suas considerações acerca do Poder. Para tanto, mapear-se-á as produções literárias de Tomás Eloy Martínez, para logo passar a um de seus textos de cunho crítico, *Ficção e história: apostas contra o futuro*, conferência de 1996, vinculando suas posições críticas e as questões próprias ao Poder.

¹⁷ Os anos mencionados dizem respeito à data de lançamento das obras, e não ao ano de publicação das edições citadas no presente artigo.

2. A estética, a história, o poder e o político em Tomás Eloy Martínez

A extensa obra de Tomás Eloy Martínez, considerando, inclusive, a existência de textos inéditos disponíveis na fundação criada para o autor e aberta ao público em 2013, abarca, especialmente, narrações articuladas à tradição argentina e sua memória histórica e literária, produzindo textos híbridos, que dialogam com a historiografia, o aspecto sociológico e o jornalístico. A esse respeito, suas produções, que retomam muitos outros textos (como os de Sarmiento até Borges), alvitram o social e o político e “o ficcionalizam de acordo com diferentes gestos de denúncia e/ou de condenação, recortados pelo geral em perspectivas políticas precisas, incluso partidárias, ou bem, como na última menção, em uma filosofia do compromisso.” (ROMÁN; SANTAMARINA, 2000, p. 49).¹⁸

Assim sendo, e admitindo que, baseando-se nas proposições de Beatriz Sarlo (1987), a literatura produzida no decênio de 1980, na Argentina, exerceu a função de reconstrutora do vivido, contudo, em um passado próximo, que foi deslocado pelo medo e pelo silenciamento, gerando simulacros do real, discursos de um tipo particular de “realidade”, obras como *La novela de Perón* (1987) e *Santa Evita* (1998) empenham-se, arqueologicamente, em interrogar o passado, que ainda está sobreposto ao presente, colocando em xeque os complicados processos sociais e psíquicos dos quais o regime militar e o período que o antecedeu se valeram. Mais recentemente, em 2008, Martínez ainda escreve *Purgatório*, obra tardia acerca da ditadura, trazendo à baila a experimentação da dúvida, das possibilidades de vida que poderiam ter ocorrido, os desaparecidos e os desterrados, as narrações das histórias que tiveram seus percursos cerceados pela manifestação totalitária do poder. Como mote comum aos textos citados, a procura por uma explicação que, por vezes, nunca chega, exigindo que se retroceda a fim de se atingir à gênese, o *plot* que suscitou o desequilíbrio presente (SARLO, 1987).

No que se refere à relação de Tomás Eloy Martínez com a escritura, sua obra, conforme Román e Santamarina (2000), estabelece outro movimento no que concerne ao cânone dos relatos políticos e históricos. Ele não perde de vista a tradição literária argentina, que apresenta a violência, a política e a ficção; no entanto, transcende as polêmicas, examinando as formas clássicas de narração, trazendo à baila discussões no nível do discurso, seja ele histórico, mitológico ou ficcional.

Outro elemento sobressalente nas narrativas de Martínez, que o diferencia de seus contemporâneos partícipes do *Boom*, é a inserção do fantástico. Diferentemente do real maravilhoso ou do realismo mágico, a tradição do elemento fantástico argentino, principalmente, nas figuras de Borges e Cortázar, posiciona-se à parte, de tal maneira que possibilite uma releitura, a qual permite a entrada no contexto finissecular em que as obras de Martínez são produzidas.

Além disso, não há como se desconsiderar a função do narrar nas obras do autor em questão. Os diálogos metanarrativos, que questionam a literatura, seus simulacros, o contar e seus elementos, tornam o estatuto textual como um de seus focos principais, trazendo à baila a própria morte ao se escrever, o que, ainda assim, não desvincula o texto de sua articulação histórico-social. Deslocando a terminologia linguística, as

¹⁸ No original: “lo ficcionalizan de acuerdo con diferentes gestos de denuncia y/o de condena, recortados por lo general en perspectivas políticas precisas, incluso partidarias, o bien, como en la última mención, en una filosofía del compromiso.”

funções poéticas e suas metafunções se problematizam, em detrimento dos dados referenciais, sem, porém, esquecer estes últimos. Desvela-se, destarte, a contextualização da correlação da tessitura com o “real” histórico-político e, concomitantemente, a tematização dos significados literários por meio do histórico, do político, do mitológico, do imaginário, do romanesco de um ambiente particular.

E, no limiar das reflexões metanarrativas e das fronteiras, os gêneros limítrofes são uma porta de entrada à escritura de Martínez, como no caso de *Santa Evita* (1998), que é produzido tal qual uma reportagem, no entanto, sem o sê-lo, ou ainda, por meio da voz de um “eu” que testemunhou os fatos. Todavia, esse “eu”, atravessado e polifônico é o “eu” imaginário, e a obra do autor imerge na voragem dos componentes narrativos e não-narrativos. A problemática aprofunda-se, além disso, na tangencialidade dos gêneros indefinidos teoricamente quando Martínez flerta com o biográfico, a crônica jornalística e o relato testemunhal.

No que se refere à figuração do “eu” acima exposta, posteriormente às colaborações de Bakhtin acerca do aspecto ideológico do signo linguístico e de Foucault a respeito do viés, do mesmo modo ideológico, das “formações discursivas”, já não é possível tratar de qualquer subjetividade a não ser como fruto polifônico de diversas vozes provenientes do componente social, as quais incidem nos sujeitos. Desse modo, constitui-se um “eu” múltiplo, no qual “estão presentes tanto os resultados do percurso histórico daquele grupo social e/ou classe social, que condicionam as ações, quanto os processos das ações e a efetivação dos comportamentos dos indivíduos/sujeitos.” (BACCEGA, 2000, p. 22-23).

2.1. O Poder em *A mão do amo*

Entrando mais profundamente nas obras de Tomás Eloy Martínez, que tem como uma das referências claras o poder foucaultiano, está *La mano del amo*. Tal texto foi publicado originalmente em 1991, e narra as peripécias ao redor da personagem Carmona, que possuía uma deslumbrante voz, e sua mãe, que a cerceia. A obra foi escrita como conto que, em seguida, virou um romance. Como consequência desse fato, a obra guarda a segura concisa de sua forma original.

Em termos gerais, *A mão do amo* (2007) é fechada, do mesmo modo como a vida de Carmona e seu restrito microcosmo, no qual se movimentam as personagens. Os espaços são limitados, ora distendem-se, ora contraem-se, reestruturando-se pela opressão que calha em Carmona. Restritas, igualmente, são as personagens, a saber, Carmona, sua mãe, os gatos da mãe; as restantes são adjacentes e, na melhor das possibilidades, afluem às personagens centrais. “Carmona, Carmona”, *leitmotiv* reproduzido até o esgotamento, resvala entre a narração em terceira pessoa e o discurso indireto livre, admitindo a voz e a consciência da principal personagem, utilizando-se de parêntesis, os quais expandem a aflição oriunda deles, ressoando um emparedamento.

Quando se menciona a questão do emparedamento, rememorando à Antígona, tem-se o estabelecimento da relação do dominado que sorve a mão do dominador, o qual representa a mescla da mãe (que é pátria), dos gatos e os governos, em um ato de servilismo que, de algum modo, refere à Argentina em seus anos de poderio militar. Assim, diferente do que a crítica propôs, esta obra não se distancia totalmente dos demais escritos de Tomás Eloy Martínez, visto que o elemento político ainda se apresenta.

Quiçá a grande distinção de *A mão do amo* (2007) seja a eleição do microcosmo, do micropolítico. O poder (ou os poderes), seu exercício e atravessamento desvelam-se

pulverizados no cotidiano, alastram-se na intimidade e reproduzem, com diferentes graus de coerção, táticas dominadoras e aleivasas. Mesmo dissoluto, permanece sendo manifestação autoritária na microvisão das relações interpessoais, nas quais o martírio, físico ou psicológico, é subterfúgio banal nos processos de sujeitamento.

Com o desenrolar narrativo, quando a mãe de Carmona morre, ela movimenta-se entre o Estado e a casa, reproduzindo a mesma lógica anteriormente dada. Ritualmente, após a eliminação da figura do poder representada pela mãe, Carmona testa ocupar seu lugar: encalça os gatos que agrupam, alegoricamente, a opressão da mãe. Contudo, o estado libertador é fugidio, e Carmona oprime-se pelas vontades dos gatos. A personagem não obtém o Poder, unívoco e material, ao imitar a mãe. Seguiu oprimida, não por um ser humano ou animal, entretanto, mas pelo passado do qual não alcançou eximir-se. O passado, com suas figurações de poder, funciona analogicamente a uma estrutura panóptica.

Distintamente do que Martínez fez em outras obras, *A mão do amo* (2007), que por si só, em sua língua original, contempla um jogo sonoro de signos linguísticos e alegóricos, acenando ao ardor do submisso pela submissão, insere-se na dialética estabelecida pela macro e micropolítica que, fatalmente, atravessa a realidade ficcional e real, nas palavras de Mario Vargas Llosa, ao introduzir o conceito de romance total em *Cien años de soledad* (2007), de Gabriel García Márquez. Para o escritor peruano, o romance total aglutinaria a realidade e sua fuga, o processo mimético e sua negação, em um mundo criado linguisticamente.

No que tange à submissão ao poder, mesmo sem a personalidade que o represente, temos em Michel Foucault uma possibilidade explicativa. O pensamento foucaultiano desenvolve-se ao longo de uma vasta obra, a qual não será amplamente discutida no presente trabalho, mas, para se entender conceitos como a disciplinarização social, que se correlacionará com o Poder e a coerção, é lícito ponderar acerca de textos como *Vigiar e punir* (2008).

Em *Vigiar e punir* (2008), Foucault trata, a partir do contexto do século XVII e XVIII, da temática concernente à “sociedade disciplinar”, tomando, essencialmente, a ideia de um sistema de controle social levado a cabo por meio da junção de técnicas de classificação, de seleção, de vigilância e de controle que se subdividem pelas sociedades a partir de um encadeamento hierárquico, emanando de um polo central e se avultando em uma rede de poderes articulados e arterial. Os seres humanos são catalogados a partir de uma seleção, tal qual “um mamífero com um grande cérebro”, nas palavras de Aldous Huxley (1969), para, desse modo, haver um melhor controle.

Nesse sentido, os indivíduos tornam-se corpos sociais, imperando a necessidade de se decompor a massa informe em microssecções individuais, para, portanto, conhecer que, segundo Foucault, já é uma forma de poder e dominação do ser humano na sociedade. O poder, por essa perspectiva, é exercido na instância micro, de forma celular.

No que se refere ao conceito de Poder, Foucault transcende a noção clássica, redefinindo-a. A partir de *Microfísica do poder* (1979), o autor abaliza que o estímulo de toda rede de controle social se pauta na necessidade que a classe burguesa teve de concretizar o atravessamento de seu domínio nas massas, que poderiam se constituir como um perigo se conjecturas como as da Revolução Francesa e do Iluminismo se efetivassem.

No que concerne ao Iluminismo e à Revolução Francesa, o que amedrontava a burguesia era a possibilidade de que, se a grande massa fosse “liberta” das coerções do poder, a estrutura elaborada pela classe dominante ruiria. Desse modo, era imperioso manter os entraves do poder para que a sociedade se mantivesse ordenada,

disciplinarizada. A esse respeito, autores como Louis Althusser, em *Aparelhos ideológicos do Estado* (1985), indicaram os mecanismos controladores exercidos por instituições como o Estado, a igreja e a escola, somente para citar algumas.

Dada a urgência de controle das massas e, por isso, a impossibilidade de uma centralização do poder, para que realmente houvesse um domínio efetivo, o modelo panóptico, empregado ainda hoje, como nas prisões, estabeleceu-se. A estrutura panóptica, descrita por Foucault, é oriunda de Jeremy Bentham (1748-1832). O filósofo utilitarista inglês arquitetou o sistema de cárcere, que contava com instalação circular das celas, divididas por paredes e com a parte frontal exposta à vigilância do diretor, que supostamente estaria em uma torre, ao centro, de forma que pudesse ver os presos sem ser visto por eles.

Esta forma estrutural comportaria uma observação e controle detalhado do comportamento de qualquer grupo social, sejam prisioneiros, alunos, militares, enfermos ou loucos, pela figura que vigia, sustentando, naqueles que são vigiados, uma situação de incerteza a respeito da presença ou ausência de um ser com o poder de controle. A esse respeito, Foucault menciona que:

A minúcia dos regulamentos, o olhar esmiuçante das inspeções, o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo darão, em breve, no quadro da escola, do quartel, do hospital ou da oficina, um conteúdo laicizado, uma racionalidade econômica ou técnica a esse cálculo místico do ínfimo e do infinito. (FOUCAULT, 2008, p. 121)

Assim, com a observação e controle feitos, além da instauração da dúvida, haveria a eficiência e economia no domínio das classes subalternas, visto que, tendo sua privacidade violada, não se sabendo observado ou não, o próprio sujeito se vigiaria.

Ademais, o sistema panóptico aceitaria, incluso, que o próprio ser que vigia seja observado. Essa forma distribucionista do Poder é basilar para o controle das massas, visando atender à disciplina. Algumas obras já foram escritas segundo estas perspectivas, tais como *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley e 1984, de George Orwell. Foucault ainda aborda a impessoalidade do sujeito que vigia, o qual pode ou não estar na torre, ao passo que, como sua observação é oclusa, a insegurança quanto à possível presença se sustenta.

Vale ressaltar que o Poder, em Foucault, rompe com os moldes clássicos do poder centralizado, material, presente nas mãos de algumas pessoas. De acordo com Foucault, tratar do poder e dos temas concernentes a ele, requeria que o captasse

em suas extremidades, em suas últimas ramificações [...] captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam [...] Em outras palavras, captar o poder na extremidade cada vez menos jurídica de seu exercício. (FOUCAULT, 1979, p. 182)

Na esteira do exposto, Foucault assinala que as relações de poder, executadas nas mais diversas instâncias, foram abalizadas pelas formas disciplinarizantes, que, todavia, “traz[em] consigo uma maneira específica de punir, que é apenas um modelo reduzido do tribunal” (2008, p. 149). Nesse sentido, as relações de poder se tornariam mais claras à observação na disciplina, tendo em vista que nela haveria o estabelecimento do opressor e do oprimido, do mandante e do mandatário, daquele que persuade e do persuadido, entre outras funções que exprimam as relações fixadas pelas formas de poder. Foucault também explora os vértices entre o Poder, o Direito e a Verdade, acerca dos quais não se pretende discorrer neste trabalho.

A partir das considerações foucaultianas a respeito do Poder e do sistema panóptico, o desenlace da obra *A mão do amo* (2007), de Tomás Eloy Martínez e, principalmente, de sua personagem Carmona, aclaram-se. Carmona convivia com o poder dissoluto, pulverizado, nas palavras de Baudrillard (1984), em seu cotidiano. Contudo, quando a figura principal de poder se extingue, a saber, a mãe, ainda que a protagonista tente ocupar um lugar de poder, sem sucesso, a prática de vigia anterior impede que ela transcenda a ordem que preexiste; porquanto, mesmo não se apresentando mais a materialidade de quem a disciplinava e a observava, as relações de poder, não centralizadas em uma pessoa, continuam a se efetivar.

A fim de manter a ordem, o controle e as classes claramente estáveis, a partir de um microcosmo de personagens, alegoricamente aparecendo, também, a figura da pátria Argentina, o sistema capilar e otimizado de Michel Foucault (1979, 1987) se confirma. De forma semelhante, os aparelhos ideológicos do Estado, explorados por Louis Althusser (1985), são implementados a partir da microestrutura de uma casa qualquer, em um espaço restrito. Em *A mão do amo* (2007), vislumbra-se as relações do poder, a partir dos elementos já mencionados, atendo à estrutura panóptica, pois, nas palavras de Foucault, “o panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens [...]” (2008, p. 169). O panoptismo funcionaria, à luz do conceito filosófico, aliado à obra literária, como a inversão do espetáculo, no qual uma minoria assiste o que advém à massa.

Tomando, ainda, as ideias de Foucault, associadas à *Mão do Amo* (2008), torna-se evidente a docilização do corpo na personagem Carmona. Mesmo após a morte da mãe, que exercia o poder, Carmona mantém a ordem e a rotina que exercia no passado, levando-se a refletir, assim, na eficiência da disciplina. Partindo das palavras de Foucault quanto à disciplinarização na escola, ele menciona a colocação dos corpos no espaço, no qual “o espaço escolar se desdobra; a classe torna-se homogênea, ela agora só se compõe de elementos individuais que vêm se colocar uns ao lado dos outros sob o olhar do mestre [...]” (2008, p. 125). Posteriormente, por meio do controle do que se faz, na fixação do tempo, o tempo penetra nos corpos, visando privilegiar os efeitos de poder. Como consequência, seja pelo êxito ou conveniência dada pelos corpos disciplinados ora pela juntura corpo-objeto, no que tange ao manejo do corpo ao objeto e na engrenagem de um e outro, mira-se, a cada momento, viabilizar as forças úteis.

No âmbito da obra literária em questão, a fixação clara do dominante, mãe, e do dominado, Carmona, alinha-se ao pensamento foucaultiano expresso na ideia de que é necessário que a disciplina “obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 143).

Retomando o mapeamento das obras de Martínez, que se propõem a discutir a intersecção entre a literatura e a história, buscando, arqueologicamente, o que aconteceu, até mesmo o que se imaginou a respeito dos fatos, tem-se *La novela de Perón* (1987) e *Santa Evita* (1998). Considerando essas duas obras, de difícil definição, inclusive de subgênero, torna-se explícito que as barreiras entre o literário, a crítica, o histórico, a parcialidade da verdade, a polifonia do “eu” e o próprio ato de escrever já não são tão fixos. Os dois romances partem de um mote comum, o Peronismo, sendo que *Santa Evita* (1998) é a obra argentina mais traduzida e, junto com *La novela de Perón* (1987), a mais estudada de Tomás Eloy Martínez.

La novela de Perón (1987) narra, como o próprio título induz, peripécias entorno do ex-presidente argentino Juan Domingo Perón. Como questionamentos, a obra levanta

os limites entre os simulacros e a “realidade” no exercício do poder, as distorções e encenações do presente, o falseamento do passado, e as apostas brunas para o futuro. Partindo da universalidade das interrogações e da pontualidade latina de tais questões, o caudilho argentino, incrustado na figura de Juan Domingo Perón, é trazido à baila. Desse modo, Tomás Eloy Martínez intenta tonalizar com perspectivas e olhares a obscuridade de Perón e desvelar o ser humano que, quiçá, está presente por detrás da máscara de estadista. E, para isso, os subalternos, a história de rodapé e as memórias difusas são reunidas, a fim de reconstruir o “vivido”.

Já em *Santa Evita* (1998), observa-se um texto que se inicia com uma referência a Kafka, instaurando a incerteza de tudo o que veio antes e, que termina com a mesma incerteza postulada; ao se tratar de um ser mítico, Eva Perón (e da própria história), que não é estanque, ao fim do livro ainda se está no meio do relato, desvelando a eterna continuidade da(s) história(s). O desenvolvimento narrativo ocorre a partir do cadáver de Eva Perón, corpo que canaliza a obsessão argentina pela morte da personagem. Como marco temporal, que é suspenso no decorrer do livro, está 1952, e o embalsamamento do corpo de Eva, ordenado por seu então marido, o general Juan Domingo Perón. Porém, três anos depois, quando Perón se vê obrigado a deixar o governo, o corpo não docilizado de Evita torna-se um pesado fardo para qualquer regime. Nesse sentido, inicia-se uma insólita peregrinação do corpo embalsamado e sequestrado, o qual vaga pelas ruas de Buenos Aires, pelos fundos de um cinema, pelo sótão de uma casa, por viagens, pelas instâncias da memória, pelas vozes das ruas, pelo imaginário, pela obscuridão da história oficial. De livro-reportagem, novo romance histórico, biografia história, os cenários concernentes às relações de poder ainda figuram como força que emana da escritura de Martínez.

Em obra mais recente, *O cantor de tango* (2004), inserida no prisma estético-literário de outros de seus livros, o *plot*, “precisa ouvir a este cantor, é melhor que Gardel”, impulsiona a narrativa que se manifesta, ademais, como parte do idílico, do melancólico, da abertura de Buenos Aires da sordidez e dos arredores. Em síntese, *O cantor de tango* apresenta como primeira demarcação temporal setembro de 2001, ano em que Bruno Cadogan, um doutorando que reside em Nova Iorque e que escreve sua tese acerca dos ensaios que o escritor argentino Jorge Luís Borges dedica às origens do tango, vai à Buenos Aires a fim de encontrar Julio Martel, exímio cantor de tangos antigos, que nunca deixou sua voz ser gravada. Contudo, a busca se coloca para além do canto anônimo que desperta a poética das letras esquecidas, abeirando-se a um amplo *Aleph* a ser desemaranhado. E na tarefa edípica do descobrimento, sua pista, Martel, cantando tangos do século passado, traça outra geografia à cidade, entoando um mapa labiríntico de lugares inóspitos e encarcerados ao passado.

No caminhar em direção à figura de Martel, a grande cidade, caracterizada pela capital cosmopolita argentina, despedaça-se em cicatrizes imersas em *flashbacks*, os quais enlaçam o presente histórico, como um plano panóptico da atualidade, com o “presente” de “El Aleph”¹⁹, de Jorge Luis Borges, e o poder precursor, a seu tempo, de “El Matadero”²⁰, de Esteban Echeverría, ressoando ritualmente os ecos das histórias dos

¹⁹ “El Aleph” é um conto escrito pelo argentino Jorge Luis Borges, publicado em 1949, em um livro homônimo. No texto, o protagonista se põe diante da possibilidade de vislumbrar um ponto no espaço que condensa toda a realidade, no presente. Tal ponto localiza-se em um porão prestes a ser demolido em Buenos Aires. O diálogo com a ideia do *Aleph* é retomado em diversas partes de *O cantor de tango* (2004), sendo que, mais adiante, tratar-se-á mais longamente acerca da apropriação da criação borgiana no texto de Martínez.

²⁰ “El Matadero” foi escrito por Esteban Echeverría, entre 1838 e 1840, e publicado em 1871. Caracteriza-se como um conto com elementos de quadros de costumes, apresentando denúncias políticas e sociais. “El Matadero” relata as condições socioeconômicas da época, trazendo, como

marginalizados. Na trilha do espírito primordial da voz de Martel, Cadogan submerge-se na justaposição labiríntica, disposta no tempo e no espaço que se ramificam infinitos testemunhos da história. Desse modo, o enigma do texto deixa de ser o rastro fugidio de Martel, concentrando-se na cidade, no âmago de seus habitantes e em suas múltiplas histórias.

Encerrando as obras já publicadas de Tomás Eloy Martínez, não desprezando o potencial de suas obras inéditas, está *Purgatório* (2009). Na obra, as lembranças já tardias da ditadura emergem, sendo que os desaparecidos, a incerteza do destino das pessoas na época (a partir de 1976), as torturas e, novamente, o poder, ademais do totalitarismo, são abordados. As duas personagens centrais são Simón Cardoso, que desaparece nos primeiros tempos ditatoriais, e Emilia Dupuy. Simón e Emilia se casam e, em uma reunião familiar, Simón comenta que era contra as torturas que, supostamente, os militares executavam. Como consequência disso, pela presença do pai de Emilia, o Doutor Dupuy, figura exemplo de dominação e vinculado ao regime militar, durante esta reunião, Simón e Emilia, dias depois, foram presos e, ao que tudo indica, o opositor, por sua opinião, foi morto. Como Emilia nunca teve certeza da morte de Simón, ela continua o esperando por toda sua vida. A eterna incerteza foi o purgatório de Emilia.

No eixo das considerações de Foucault é interessante refletir acerca da personagem Doutor Dupuy, tomando a centralização do poder que exerceu e, acarretando, inclusive, uma possível incoerência com as reflexões teóricas esboçadas por Tomás Eloy Martínez. Ao construir Dupuy, inventando o passado, dissimulando o presente para um futuro pautado na igreja, na espada e na família, alegoricamente, vislumbra-se a canalização de várias imagens/instituições do poder e, não necessariamente, sua encarnação de um só sujeito, eliminando, assim, possíveis dissonâncias teóricas.

Neste momento, ainda que resumidamente, é lícito expor alguns posicionamentos teóricos elencados por Tomás Eloy Martínez.

3. O poder, o narrar e a história

Tomás Eloy Martínez, um ano após a publicação de *Santa Evita* (originalmente em 1995), confere uma palestra com o título *Ficção e história: apostas contra o futuro*, que foi transcrita pelo jornal *O Estado de São Paulo* em outubro de 1996. Nela, Martínez delinea aspectos concernentes à sua escritura, às questões teóricas e, de certo modo, à tradição literária da qual faz parte e/ou herda.

Um dos pontos centrais da conferência proferida por Martínez reside no fato de questionar o que viria a ser a história e como ela molda, ou forja, as direções futuras. Explicitando seu projeto estético-literário, o escritor argentino acena para o fato de que, segundo ele, o que escreve, mesmo sendo, muitas vezes, classificado como romance histórico, ora ainda, novo romance histórico, “pouco tem a ver com os romances históricos estudados por Georg Lukács, em que um herói real, movendo-se entre personagens anônimos, refletia os desejos e objetivos de um povo inteiro: seu povo.” (MARTÍNEZ, 1996, p. 60). Porém, baseando-se especialmente nas propostas de Walter Benjamin e nas conjecturas verossímeis do texto literário, Martínez se alvitra a “tecer um relato possível, uma ficção, sobre um bastidor em que há fatos e personagens reais,

argumento inicial uma temporada de intensas chuvas que se estendeu por 15 dias, afetando o país, causando uma crise e a impossibilidade de se obter carne no matadouro. A partir daí, com a situação de carência e fome, o conto se desenvolve.

alguns dos quais ainda vivem.” (MARTÍNEZ, 1996, p. 60). Assim, ao tratar do que chama de “os bastidores”, as relações de poder, as máscaras por detrás das máscaras, os oprimidos, os sem voz, o imaginário, tudo aquilo que foge ao relato histórico centralizado é trazido à tona pela escrita ficcional e lido por meio dos pactos de leitura.

Na sequência, após ilustrar sua concepção literária, Martínez passa a tratar do que é escrever literatura engajada e de como a situação se cambiou no decorrer das décadas. Destarte, o autor propõe que “agora – e esse agora impreciso que poderia haver começado há 20 anos – denunciar as imposturas do poder não é mais alvo do ataque das ficções à história.” (MARTÍNEZ, 1996, p. 60). Quando cita o fato de já não ser mais objetivo da literatura combater, confrontar a história, o autor tem em vista que o papel de por em xeque uma única verdade, uma visão política, já foi efetuado por escritores como Julio Cortázar e Manuel Puig. E que, portanto, esta fase precisa ser superada.

Para alicerçar a mudança de paradigma sugerido pelo literato argentino, ele menciona o campo teórico já elaborado por diferentes contribuições, sejam elas históricas, literárias ou filosóficas. “Debaixo das pontes já passaram as águas de Foucault e Derrida, os conceitos de narrativa e representação de Hayden White e até os ataques de Roland Barthes à suposta objetividade do discurso histórico tradicional.” (MARTÍNEZ, 1996, p. 60). Por essa perspectiva, na análise da produção de Martínez, não há como desconsiderar o fato de que, além de escritor de literatura, ele conhece amplamente o eixo teórico circundante à literatura e à sociedade, empregando-se dele, ademais das pesquisas de fatos, para a elaboração de seus romances.

Seguindo em suas considerações, Tomás Eloy Martínez chega ao ponto que, talvez, mais interesse para o presente trabalho, referindo às ideias de Michel Foucault. Quando trata da centralidade *a priori* do narrar, Martínez versa que

Escrever já não é opor-se aos absolutos, porque os absolutos já não se mantêm de pé. Ninguém mais crê que o poder seja um bastão homogêneo: ninguém pode tampouco redescobrir que o poder constrói sua verdade valendo-se, como observou Foucault, de uma rede de produções, discriminações, censuras e proibição. O que sobreviveu foi o vazio: um vazio que começa a ser preenchido, não por uma versão que se opõe à oficial, mas sim por muitas versões, ou melhor, por uma versão que vai mudando de cor segundo quem a vê (MARTÍNEZ, 1996, p. 60).

Finalizando as ponderações acerca de si mesmo, sem esgotá-las, ele explicita o que sopesa ser a reconstrução do passado. “Quando digo que o romance sobre a história tende a reconstruir, estou dizendo também que tenta recuperar o imaginário e as tradições culturais da comunidade e que, depois de se apropriar delas, lhes dá vida de outro modo” (MARTÍNEZ, 1996, p. 60). Logo, tomando que a conferência em questão foi dada em seguida à publicação de *Santa Evita* (1998), este excerto sintetiza o que Martínez intentou fazer nesta obra amplamente estudada: revisitar o passado, mas, além disso, reunir o que se imaginou, o que se sentiu a respeito da figura de Eva Perón, inserindo o mito em seu funcionamento social, mostrando-o nas tessituras do poder, nos volúveis fios da história.

Do mesmo modo, Martínez contrapõe o que ele escreve ao romance histórico, a *nouvelle histoire*, ao mencionar que esta última se ocupa com o que se excluiu, descartou, com o “o nímio, integrando-o à grande corrente dos fatos em pé de igualdade, o novo romance sobre a história também recolhe o marginal, os resíduos, mas, ao mesmo tempo, recria ícones do passado a partir da tradição, mitos, símbolos e desejos que já estavam aí.” (1996, p. 60).

Em suma, a partir das reflexões teóricas e das obras literárias, propriamente, Martínez busca o particular de figuras públicas, dos mitos, mas, também, dos anônimos

esquecidos, culminando no deslindar do destino coletivo. Martínez escava por detrás de espectros e cadáveres que sobrevivem, aspiram e, ainda, dão testemunho. Sua procura obsessiva se encontra nos odores da morte de Eva, nas penumbras de Perón, no insólito, nos ossos do passado, no destino trágico dos inocentes, nos assassinos, no sangue dos mortos e dos desaparecidos, nas manifestações difusas do totalitarismo.

O conjunto de suas obras, fruto de um longo processo de elaboração, flerta com o perigo de registrar idílicas aventuras que também são a gênese da história e da política da América Latina. Os simulacros da existência, pautados nas contradições, ambiguidades e, sobretudo, nos traumáticos feitos políticos e ditatoriais, que encerram homicídios, sequestros, desaparecimentos, terrorismo, corrupção, cenário que adveio à América Latina, podem ser compreendidos, em suas entranhas, em livros como os de Martínez, que são de crucial importância para a história Argentina e universal.

4. Considerações finais

O presente trabalho teve por objetivo traçar o mapeamento de algumas obras de Tomás Eloy Martínez, apontando aspectos referentes ao trabalho estético, escritural e filosófico, trazendo à luz algumas chaves de leitura, por meio do conceito de Poder e reflexões ao seu redor, encontrados, principalmente, em Michel Foucault.

Como primeira reflexão, não há como se desprezar o fato de que as zonas fronteiriças entre o texto literário, o componente histórico, outras manifestações artísticas, o social, o filosófico, o político e o âmbito que os engloba já não são tão claras e fixas, mas movediças e instáveis, mesmo que ainda se apresentem. Nesse sentido, o literato obteve a “liberdade” escritural de abrolhar em seus textos a dialética, encontrada, nas palavras de Antonio Candido em seu célebre *Literatura e sociedade* (1976), entre a ficção e a sociedade, experimentando, na escritura, o rompimento das polarizações que “imperavam” (ou quase) até então.

As obras de Tomás Eloy Martínez, compreendendo romances, crônicas, roteiros, matérias jornalísticas, textos críticos, entre outros, propõem uma transcendência ao cânone argentino tradicional. Seus textos se engajam com a história, com as questões sociais e políticas; entretanto, em nenhum momento o autor perde de vista a verdade ficcional, portanto, verossímil, e as possibilidades metanarrativas. Elaborando produções de difícil classificação, para o ingresso à escritura de Martínez faz-se necessário o questionamento das estruturas do literário, do histórico e do jornalístico, compreendendo, na instância da memória, a herança literária da qual o autor é partícipe.

Apreendendo, além disso, o encadeado textual que o conjunto de produções do literato argentino compõe, obras como *A mão do amo* (2007), embora apresentem tom dissonante de outros textos do autor, em um estrato mais profundo e, por vezes, alegórico, presentificam reflexões teórico-filosóficas, exigindo leituras mais abrangentes, para que se chegue ao nível semântico e transcendente do material literário.

Assim sendo, para o entendimento da obra de Martínez, as ponderações elaboradas por filósofos como Michel Foucault, sobretudo acerca do Poder e da disciplinarização, são cruciais como chaves de leitura textual, bem como social. De tal modo, a docilização do corpo, a fragmentação do poder nos atravessamentos, nas relações, nas diversas instâncias, ademais da estrutura panóptica, se entreveem na tessitura.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *Esquecer Foucault*. Tradução de Claudio Mesquita e Herbert Daniel. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso: história e literatura*. São Paulo: Ática, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. revista. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 17a. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. 11a. ed. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Divulgação do Livro, 1969.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Espanha: Alfaguara, 2007.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La Novela de Perón*. 4a. ed. Buenos Aires: Legasa Literaria, 1987.
- _____. Ficção e história: apostas contra o futuro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05/10/1996, p. 60-61.
- _____. *Santa Evita*. 18a. ed. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- _____. *O cantor de tango*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *A mão do amo*. Tradução de Sérgio Molina e Lucas Itacarambi. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Purgatório*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROMÁN, Claudia; SANTAMARINA, Silvio. Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Oswaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez. In: DRUCAROFF, Elsa (Org.). *Historia crítica de la Literatura Argentina*. v. 11 – La narración gana la partida. Buenos Aires: Emecé, 2000. p. 49-72.
- SARLO, Beatriz. Política, Ideología y figuración literaria. In: SARLO, Beatriz *et al.* *Ficción y Política: la narrativa política durante el proceso militar*. Buenos Aires; Minneapolis: Alianza Editorial; Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987. p. 30-59.

O TRAUMA PRECISA VIRAR FICÇÃO: UM OLHAR SOBRE O TEOR TESTEMUNHAL DA OBRA *K: RELATO DE UMA BUSCA*, DE BERNARDO KUCINSKI

Pamella Oliveira

Submetido em 23 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 04 de outubro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro. p. 64-78

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

O TRAUMA PRECISA VIRAR FICÇÃO: UM OLHAR SOBRE O TEOR TESTEMUNHAL DA OBRA *K: RELATO DE UMA BUSCA*, DE BERNARDO KUCINSKI

TRAUMA MUST BECOME FICTION: A LOOK AT THE TESTIMONIAL CONTENT OF THE WORK *K* OF BERNARDO KUCINSKI

Pamella Oliveira*

RESUMO: Este trabalho objetiva estabelecer uma reflexão da autoficção a partir das teorias do testemunho e da abordagem do trauma enquanto material narrativo. Segundo a teoria levantada por Seligmann-Silva de que o episódio traumático encontra na imaginação e na narrativa um bom aporte para se expressar, objetivou-se analisar a obra de Bernardo Kucinski, *K – Relato de uma busca* (2011) e, a partir da retomada de trechos do romance e à luz das teorias citadas, observar como ele se afasta ou se aproxima do gênero autoficcional. Aqui, tendo em vista as teorias que cercam a narrativa testemunhal, busquei analisar a questão pungente do luto e do trauma desenvolvida na escrita, abordando ainda a construção da autoficção e como ela vem, atualmente, se tornando comum nas narrativas de episódios traumáticos.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção. Trauma. Testemunho.

Abstract: The present article aims to establish a reflection about auto fiction from the theories of testimony and the approach of the trauma as narrative material. According to the theory presented by Seligman-Silva that the traumatic episode finds on imagination and narrative a way of expressing itself, this essay aims to analyze the work of Bernardo Kucinski, *K* (2011) and seeks to present excerpts of the novel in the light of the aforementioned theories, observing how it moves away or approaches the auto fictional genre. Here, in the light of the theories surrounding the testimonial narrative, I sought to analyze the poignant question of grief and trauma in writing, still addressing the construction of auto fiction and how it is currently becoming common as a narrative resource for traumatic episodes.

KEYWORDS: Autofiction. Trauma. Testimony.

*“A memória é o essencial, visto que a
literatura está feita de sonhos e os sonhos
fazem-se combinando recordações”.*
(Jorge Luís Borges)

1. INTRODUÇÃO

Segundo Seligmann-Silva, no texto *Narrar o trauma* (2008), o episódio traumático encontra na imaginação e na narrativa um bom aporte para a se expressar. O objeto de análise deste artigo, a obra *K – Relato de uma busca*, é o romance de estreia do já conceituado jornalista Bernardo Kucinski, lançado em 2011 (e em 2014 pela editora Cosac Naify). Nele, sob a luz das teorias da narrativa testemunhal, busquei

* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG), bolsista de doutorado do CNPq, pamellatsoliveira@gmail.com.

analisar a questão pungente do luto e do trauma na escrita, abordando ainda a construção da autoficção e como ela vem, atualmente, se tornando comum enquanto narrativa de episódios traumáticos.

Para iniciar, há de se levar em conta, brevemente, as inúmeras discussões acerca da relação entre história e literatura que vêm sendo firmadas entre os críticos de ambas as disciplinas. A história, muitas vezes tratada como um conceito oposto ao de ficção, dá lugar à narrativa para representar, principalmente, o irrepresentável. Sobre isso, Walter Mignolo (1993) se debruça sobre a dificuldade de traçar um panorama da literatura enquanto produção artística que pouco a pouco se afaste da ideia de instrumento de abordagem histórica, seguindo a ficcionalidade como uma espinha dorsal para afastá-las.

Retomando Seligmann-Silva (2008), desde a literatura clássica de Homero até o teatro de Samuel Beckett, a linguagem literária é usada como forma de refletir acerca da cena traumática, o que pode, muitas vezes, confundir a literatura e a história da arte. Ele ainda aponta que:

Aprendemos, ao longo do século XX, que todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas, antes, de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural. Já o discurso dito sério é tragado e abalado na sua arrogância quando posto diante da impossibilidade de se estabelecer uma fronteira segura entre ele, a imaginação e o discurso literário. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71)

A partir dessas questões, buscarei analisar a obra *K*, de Bernardo Kucinski, a fim de desvendar as fronteiras éticas e políticas adotadas pelo autor para narrar um episódio traumático, utilizando, para isso, teorias da narrativa de testemunho e teorias da autoficção.

2. LEMBRAR E ESCREVER: FORMAS DE ESQUECIMENTO

Esquecer um episódio traumático é quase uma necessidade. Por isso, como aponta Gagnebin (2009), é necessário elaborar o passado para que se tenha um “esclarecimento” dos fatos, de forma que eles possam ser trazidos à tona e, então, compreendidos a fundo para evitar que sejam repetidos. A rememoração do passado deve ser feita, segundo a autora, de forma a compreender o que ocorreu e não como obsessão com a repetição ou de culto ao passado, mas como instrumento de resistência.

Segundo a digressão de Ecléa Bosi (2003), os cronistas da Idade Média tinham a função de narrar histórias oralmente, e os principais assuntos dessas narrativas eram os episódios agradáveis. A história oral surgiu como alternativa à história oficial que era contada por aqueles interessados em manter o poder nas mãos de poucos. A isso soma-se a crise das grandes Histórias que exigiu uma alternativa que pudesse representar um olhar de fora, que discordasse dos documentos oficiais e contestasse suas manutenções de poder. Por outro lado, no entanto, “ela sempre corre o risco de cair numa ‘ideologização’ da história do cotidiano, como se esta fosse o avesso oculto da história política hegemônica” (BOSI, 2003, p.15).

Essa reflexão surge em contraponto à escrita documental que esquematiza, empobrece e, sobretudo, guarda o poder que controla a sociedade da época. Bosi cita o exemplo de uma ata de reunião, na qual as discordâncias e impertinências são encaradas como digressões inúteis aos olhos do responsável em documentar que desconsidera as

microsociologias do poder exprimidas em cada expressão de olhar ou escolha lexical. Essas marcas, elementos vivos das relações, são apagadas pelo documento.

Até o esquecimento diz muito a respeito das constituições de poder. A escolha das palavras e a construção da linguagem adotada pela narrativa refletem as intenções do narrador. Retomando Benjamin (e também Gagnebin), Bosi afirma que a “rememoração é uma retomada salvadora do passado” (BOSI, 2003, p.33), por isso, nos testemunhos, fica evidente o processo de reconhecimento e elucidação. Se, como Bosi traz à luz, a memória contada é um *phármakon*, termo emprestado de Platão, que pode significar remédio, veneno ou cosmético, de acordo com a dose utilizada, pode-se compreender o testemunho como uma tentativa de se livrar do trauma e das dores, um exercício que pode trazer alívio (remédio); mas também sua função como crença inquestionável da verdade, e que acirra ainda mais a dor (veneno), ou como máscara da verdade (cosmético), tudo depende de sua dosagem. Por isso, há de se considerar que “(...) ao narrar uma experiência profunda, nós a perdemos também, naquele momento em que ela se corporifica (e se enrijece) na narrativa” (BOSI, 2003, p.35).

O enredo de *K: relato de uma busca* (2014) gira em torno, como o próprio título sugere, da busca engendrada por um pai, cujo nome nos é apresentado apenas pela sua inicial: K. Ele busca por sua filha, uma professora universitária que desapareceu após ser presa pela polícia do regime ditatorial que tomou o Brasil no período de 1960, durante a Ditadura Militar. A narrativa se constrói, no entanto, a partir do ponto de vista de outros personagens inseridos em diferentes situações e que dão perspectivas diversas sobre o ocorrido. Nele, o autor deixa pistas de uma narrativa autobiográfica com elementos que podem ser pinçados de sua biografia como militante contra o regime militar e cuja irmã figurava (e figura ainda hoje) na lista de desaparecidos políticos.

A epígrafe do livro já é uma forma de preparar o leitor para o que está por vir: “Caro leitor: tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 4), nela o autor firma com o leitor um contrato de leitura: nada daquele livro será interpretado como verdade, mas ao mesmo tempo tudo deve ser encarado como algo que de fato aconteceu. Essa advertência, destacada pelo autor tem a função de firmar um pacto de leitura com o leitor. A partir desse ponto, quem lê a narrativa deve estar ciente de que se trata de um objeto estético, que – ainda que ela tenha um aporte em acontecimentos comprováveis e da efetiva existência de diversos personagens – a forma como tudo está descrito não passa de ficção e que deve ser lido como tal. Esses limites entre ficcional e histórico, é válido ressaltar, não têm margens precisas e podem apresentar questões ainda mais complexas. Esse pacto ficcional, portanto, enquanto determinante do estatuto fantasioso de uma obra, impede que o leitor encare a obra como uma representação da vida de alguém cuja existência pode ser comprovada.

Em recente relato sobre sua obra (LESSA, 2014), o autor ressalta como principal destaque de sua narrativa o fato de apresentar o real envolto em uma atmosfera de ficção, o que o permite alcançar um patamar transcendental que não seria possível atingir nem pelos fatos, nem pela ficção. Essa tendência contemporânea de inserir no discurso ficcional os elementos da experiência, vem se tornando cada vez mais comum e permite que a memória e a ficção andem juntas.

A memória permitiu que o autor escrevesse a obra em questão, já que sua irmã desapareceu em circunstâncias semelhantes ao que ocorre com a personagem em sua obra, e, conseqüentemente, também em muito se assemelha à realidade do que houve com seu pai ao ir em busca da irmã. Isso porque, como destaca Kucinski, o papel do escritor é “garimpar coisas que ele nem sabia que estavam em sua memória” (LESSA, 2014, s/p).

É dessa forma que a obra de Kucinski se insere na literatura brasileira. A família Kucinski sofreu o desaparecimento de Ana Rosa Kucinski (irmã do autor) e de seu marido, Wilson Silva, em abril de 1974. Em entrevista para o jornal *Rascunho*, o escritor relata as dificuldades vividas por sua família após o ocorrido, o que desencadeou a vontade de escrever sobre esse evento tão traumático para sua família. Sua intenção de revelar a dor e também de refletir sobre as arbitrariedades do regime militar fez com que ele escrevesse mesmo passados mais de 40 anos da tragédia que acometeu sua família: “A literatura me levou à catarse. Não foi a necessidade de catarse que me levou à literatura” (PEREIRA, 2014, s/p).

Segundo Aristóteles, a *catarse* atua “suscitando o terror e a piedade, tem por efeitos a purificação desses sentimentos” (ARISTÓTELES, 2003, p. 24). Embora seja um termo bastante controverso, sabe-se que o filósofo tomou emprestado o termo da Medicina, que designava um processo de eliminação dos maléficos humores corporais a fim de reconstituir o equilíbrio da saúde. O termo também era anteriormente empregado com sentido religioso para denominar um ritual de purificação.

Falar das próprias memórias, dessa forma, pode ser encarado como uma forma paliativa de atingir o trauma sem aumentar a dor. Ora, ainda que toda forma de abordar um trauma seja dolorosa, há de se considerar uma dose segura de abordagem. Além disso, o tempo decorrido entre o acontecimento traumático e a escrita permite que haja uma reflexão acerca dos fatos, uma oportunidade de elaborar cada acontecimento que, conseqüentemente, sofrerá, além das interferências do trauma, o peso da ideologia.

2.1 Formas de lidar com a dor

Em artigo para a página do jornal *Estadão*, a pesquisadora Luciana Hidalgo (2013b) aponta que, embora a etimologia da palavra autoficção sugira a união de autobiografia e ficção, essa soma pode não ser exata. Isso porque, ao unir duas definições que se anulam as fronteiras ficam embaralhadas e quase apagadas. E, enquanto teóricos contradizem os conceitos em diferentes idiomas, autores aproveitam a fluidez permitida pelo termo. Nesse sentido, Philippe Gasparini afirma que:

Não se tratava de uma simples brincadeira com as palavras. O conceito de autoficção teve inicialmente como base uma ontologia e uma ética da escrita do eu. Ele postulava que não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem ‘dar feição’ a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção. Doubrovsky não era obviamente o primeiro a fazer essa constatação. (GASPARINI, 2014, p.187)

A prática do que se chama hoje de autoficção, no entanto, é mais antiga que a criação do neologismo. Luciana Hidalgo (2013b) chama a atenção para os riscos de adotar o termo oriundo de língua e cultura diferentes, uma vez que se pode estar cometendo um erro ao considerar como autoficcionistas autores que não se apresentam dessa forma. Uma característica, inclusive, da autoficção no Brasil, principalmente, é a presença marcante dos chamados “romances-luto”, quadro que parece repetir a prática francesa que, segundo Philippe Gasparini (2014), tem questões como morte e filiação como temas recorrentes. Isso por que, se antes a legitimidade da autobiografia esbarrava nas questões éticas, fossem pelos críticos, pelos romancistas e mesmo por pessoas envolvidas na trama e que se sentiam caluniadas, a autoficção, por sua vez, permite uma escrita referencial, mas também é um campo que acolhe a escrita ficcional, “É como se

elas não pudessem compartilhar o mesmo espaço literário, como se elas tivessem de se excluir uma à outra” (GASPARINI, 2014, p. 209).

Luciana Hidalgo (2013b) questiona se o que faz a engrenagem da autoficção mover escritores não seria menos a questão conceitual do tempo que a pulsão da expressão do eu, urgente e universal; a tentativa de falar de uma experiência de luto sem cair, invariavelmente, na escrita autobiográfica. Isso porque, segundo ela: “O exercício da ficção traria à tona um segundo eu, obrigado a conviver com o primeiro, o primordial, em fragmentos” (HIDALGO, 2013b, s/p). A autora faz um diálogo com o texto de Philippe Gasparini (2014, p. 210) que “atribui à escrita do eu a função e a responsabilidade de testemunhar pelos ‘náufragos’ que o sofrimento privou de palavra”. E, continua:

Diante das “ficções coletivas” que são “fábulas religiosas, sociais, econômicas, políticas, culturais, as ficções empresariais, o *story telling*”, os escritores devem, em sua opinião, “contar fatos, e em um tom maior”. A autoficção constituiria assim um polo de resistência ao travestimento dos fatos e a reificação dos indivíduos. (GASPARINI, 2014, p. 211)

No caso de K. (KUCINSKI, 2014), a autoficção surge como uma saída, uma vez que, por se tratar de uma pessoa desaparecida não se sabe exatamente o que realmente houve, por isso cria-se uma atmosfera em que diversas vozes podem definir o acontecimento, ora o pai de Ana, ora o irmão, e até mesmo seus algozes têm suas vozes reconfiguradas estilística e politicamente a fim de montar o quebra-cabeças que explica o desaparecimento da militante. E são essas vozes que criam todo o enredo, em torno das buscas de um pai desesperado para saber o paradeiro da filha.

A autoficção é “uma negociação da dor”, segundo Chloé Delaume, autora que configura entre os expoentes da teoria autoficcional na França. Em *La règle du je* (2010), ela expande o sentido de autoficção para que ele funcione como uma bandeira política. O qual ela define da seguinte forma:

A autoficção, para mim, é o dizer, o contar. O relatório de um eu que trabalha para escrever-se e o que isso pode significar. Viver sua escrita, não viver para escrever. Escrever, não para descrever, mas para modificar, corrigir, dar forma, transformar o real em que a vida se inscreve. Para ir contra toda e qualquer passividade. Pois. *Não se nasce eu, torna-se eu*. (DELAUME, 2010, p. 8, grifo da autora)

Dessa forma, Delaume faz uma paráfrase do que disse Simone de Beauvoir em sua obra *O Segundo Sexo* (1949), afirmando que “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, em uma tentativa de evidenciar que ser mulher não era algo naturalmente dado, mas uma construção social, cultural e histórica. Delaume, da mesma forma, pretende dizer que o *eu* literário não é uma instituição fixa e dada desde sempre, mas que precisa ser construída e moldada.

Isso dialoga com o que Luciana Hidalgo (2013a) afirma ao aproximar a autoficção do romance-limite. Segundo ela, o autor recorre à autoficção em uma tentativa de conseguir representar o teor ficcional da situação real, o que ocorre é a sugestão ontológica do neologismo,

a pulsão do eu, da expressão do eu, tão urgente que o faz ultrapassar todos os limites. Isto é, o neologismo parece avalizar autores, mas o que os move, e inspira, no fundo, em vários casos, é a urgência de sua situação pessoal – e do registro desta, que em geral supera o puro depoimento. (HIDALGO, 2013a, p. 226)

Essa tentativa, no entanto, se pautada apenas pela escrita de testemunho ou a partir da ficção não consegue dar conta da magnitude psicológica da situação, uma vez que “a autoficção é uma negociação da dor. (...) Existo hoje em dia porque me impus um segundo começo. Lá onde a ficção se entremeia à vida, onde o real se dobra aos contornos da minha fábula” (DELAUME, 2010 apud HIDALGO, 2013b, s/p). Isso, por que

a autoficção é, pois, um laboratório, um espaço de reconstrução e desconstrução do eu fragmentado por um trauma inicial que é exposto. As experiências oriundas desse laboratório, como afirma Delaume, não se restringem ao campo literário, mas expandem seu alcance buscando fazer uma revolução política do eu, quem, a partir de agora, ditará as regras (DELAUME, 2010 apud HIDALGO, 2013b, s/p).

A característica do tema do luto é recorrente nas incidências do termo autoficção, em sua maioria são romances que tratam assuntos relacionados à psique das personagens principalmente a respeito de questões traumáticas. Seguindo essa tendência, K. pode ser visto como um ensaio de autoanálise dos processos colocados em jogo no romance, que pretende explorar o cerne do inconsciente buscando, em um processo muito próximo ao da terapia psicanalítica, externalizar o que ainda está encoberto.

3. VIOLÊNCIA E LITERATURA

“De fato, às vezes se fala da crueldade ‘bestial’ do homem, mas isso é terrivelmente injusto e ofensivo para com os animais: a fera nunca pode ser tão cruel como o homem, tão artisticamente, tão esteticamente cruel. O tigre simplesmente trinca, dilacera, e é só o que sabe fazer.” (Dostoiévski)

O ser humano é o único ser vivo capaz de exterminar uma raça da face da terra, pura e simplesmente baseado em seu ódio. Com base nisso, desde a época clássica da Literatura, a violência serve como material literário aos grandes autores. Na introdução do livro *Literatura, Memória e Melancolia* (2013), Jaime Ginzburg faz um recorte desta violência associando-a, principalmente, ao conservadorismo. Nesse texto, ele aponta as questões éticas presentes em diversas obras literárias nas quais o pensamento conservador foi maior que a própria vida.

Jaime Ginzburg retoma Sérgio Buarque de Hollanda ao dizer que o povo brasileiro é conhecido por ser, acima de tudo, cordial. Esse falso pacifismo, no entanto, é destacado por Ginzburg a partir do romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, trama na qual um pai mata a filha ao saber que ela havia tido uma relação incestuosa com o irmão. Ele aponta a questão do conservadorismo latente de um pai a ponto de suplantar a vida da própria filha.

A violência no Brasil, se confrontada principalmente com os acontecimentos da ditadura militar implantada em 1964 no país, se debruça sobre a desculpa de “matar com argumentos”. Há uma linha tênue que separa a violência e a harmonia, essa linha separa o comportamento interpretado como certo apenas quando direcionado a uma classe social, esses limites separam o certo do errado numa visão ultraconservadora. A obra de Kucinski bebe dessa fonte ao apontar a reação das pessoas a K. enquanto ele

procura sua filha. O que as pessoas interpeladas afirmam é que Ana mereceu o que quer que tenha lhe acontecido, fosse o sequestro ou a morte mais dolorosa. Isso porque o discurso conservador é mesmo o de que ela provavelmente não “andou na linha”, por isso poderia ser atirada na vala comum daqueles considerados terroristas, já que ela mereceu o que teve.

As cenas de violência são constantes na obra de Kucinski, em uma das cenas, Jesuína, a faxineira das celas dos batalhões militares de tortura e extermínio de suspeitos, faz sessões de terapia para se livrar das memórias que assombram sua imaginação:

(...) Uma porta de madeira. Mas eu olhei por um buraco que eles tinham feito para passar a mangueira de água. Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas cortadas. Sangue, muito sangue. (KUCINSKI, 2014, p. 132)

Essas cenas, segundo Ginzburg (2013), são capazes de nos imergir em uma profunda melancolia, resultado de uma perda afetiva e que causa um mal-estar com relação à realidade. O autor aponta ainda para o fato de que “a violência é entendida aqui como construção material e histórica. Não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço” (GINZBURG, 2013, p. 8). Sobre isso, Judith Butler concorda com o autor, em seu livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2015), contra o universalismo, no qual, segundo ela,

(...) o problema não é com a universalidade como tal, mas com uma operação da universalidade que deixa de responder à particularidade cultural e não reformula a si mesma em resposta às condições sociais e culturais que inclui em seu escopo de aplicação. (BUTLER, 2015, p.17)

Jaime Ginzburg ainda chama a atenção para a contextualização da violência no cenário histórico, uma vez que sem isso não é possível analisar a violência. É preciso que se investiguem os discursos hegemônicos presentes naquele tempo e espaço no qual o autor estava inserido quando construiu, uma vez que são estes os principais formadores da opinião pública: “O tempo coloca-se, deliberadamente, em posição contrária aos discursos institucionais dominantes de seu tempo” (2013, p. 36).

Na obra de Kucinski, a violência é um elemento crucial na narrativa dos fatos. A vida humana, o autor aponta, vale ainda menos do que a vida de um cão, como no trecho:

O que fazer com a cadela? Com o casal tudo deu certo, do jeito que o chefe gosta, sem deixar rastro, sem testemunha, nada, serviço limpo, nem na casa entramos, para não correr risco com os vizinhos, casa muito colada nas outras (...). Agora essa maldita cadela, filha da puta, não para de incomodar. Quando eu disse que ela não comia desde que chegou ele botou a culpa em mim, disse que demos comida ruim para a cadelinha, ainda mandou comprar essa ração de trinta paus o quilo, mais cara que filé mignon; o pior foi ontem, quando eu falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de desumano, de covarde. (KUCINSKI, 2013, p. 65, grifo meu).

A violência, nesse caso, serve como expurgo do mal do trauma, isso porque “falar do mundo violento como um território ordenado envolve ficar a distância, deixar a pele sem ferida e o corpo sem dor” (FRANCO, 2003, p. 355) – após o trauma de perder a filha, a personagem faz uso do discurso como forma de expurgar seu trauma.

Soma-se a isso uma enorme culpa por ter sido um pai que incentivava a luta política dos filhos, uma vez que ele também participou da luta armada na Polônia, quando jovem, a fim de derrubar o exército nazista, embora não falasse sobre isso:

Embora cada história de vida seja única, todo sobrevivente sofre em algum grau o mal da melancolia. Por isso, não fala de suas perdas a filhos e netos; quer evitar que contraiam esse mal antes mesmo de começarem a construir suas vidas. Também aos amigos não gosta de mencionar suas perdas, (...). K. nunca revelou a seus filhos a perda de suas duas irmãs na Polônia, assim como sua mulher evitava falar aos filhos da perda da família inteira no Holocausto. (KUCINSKI, 2014, p. 166)

O narrador associa a escolha pelo silêncio à culpa que acomete K., levando-o a considerar que talvez essa falta de diálogo sobre as perdas tenha levado a filha a seguir seus passos na luta armada. Falar, aqui, parece ser a forma de se livrar desse mal que leva as pessoas a sofrerem. Assim, entre a dor da perda e a dor da culpa, a narrativa pode ser a única maneira de se curar.

A epígrafe de Mia Couto relembra justamente essa função do romance. Nela, “Acendo a história, /me apago a mim./ No fim destes escritos, serei/ de novo uma sombra sem voz.”, fica claro que o narrador pretende, sim, se curar para que haja uma espécie de libertação da dor, mas não há qualquer esperança de que isso cure plenamente o ser. A luz sobre a história não a apagará de quem a sentiu.

Essa fala poderia encontrar voz em muitas expressões. K., no entanto, abandona a literatura. Embora ele, literato que era, tenha pensado em escrever seus pensamentos e tomar nota dos pensamentos que teve desde o fatídico dia do desaparecimento de sua filha, não o fez. Depois, ainda que tenha tentado registrar, de alguma forma, acabou esbarrando no impasse na ausência de palavras que descrevessem seus sentimentos mais profundos:

Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada. (KUCINSKI, 2014, p. 135)

A ausência de palavras que descrevam o trauma fica clara já no título do livro. O K, sem nome, apenas uma letra, um fone seco que sequer é um grafema de uso comum na Língua Portuguesa, confere ainda mais estranhamento. Parece não haver palavras para definir este personagem, seu nome é uma incógnita, pois ele, como é comum na narrativa de testemunho, pode representar muitas pessoas que também passaram por essa situação. Além disso, seu nome se torna desnecessário, por não se tratar do personagem principal desta trama.

Um leitor minimamente atento poderá notar que, embora a personagem Ana seja referenciada desde as primeiras páginas, ela não é uma personagem, mas percorre a narrativa como uma representação. Ela habita as memórias e essas são tudo o que se sabe sobre ela. Ela não age, mas motiva os outros personagens a agirem (afinal, a “busca” do título refere-se à busca por ela). Nesse recurso narrativo, a personagem ausente, embora primordial, não tem uma voz ativa, mas age como elo essencial entre as personagens da trama. São eles que constroem a imagem dessa personagem que não tem uma voz própria, assim, tudo o que o leitor pode saber sobre ela parte do julgamento de um terceiro.

Ana está presente principalmente nas memórias das personagens, mas também nas fotos, no antigo trabalho, nos óculos, sua ausência é comprovada a cada página do livro, mas principalmente no capítulo intitulado “As cartas à destinatária inexistente”. Nele, seu irmão relata a impossibilidade de se mudar da casa em que vive há muitos anos, pois isso o impossibilitaria de receber as cartas enviadas erroneamente para Ana. Elas servem para lembrá-lo de seu desaparecimento, bem como garantir que ela não será esquecida:

É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descanse; como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo, o carteiro fosse um Dybbuk, sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam nossos filhos e netos. (KUCINSKI, 2014, p. 10)

Nesse sentido, quanto a relação entre ética e estética: “O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculada ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas (...). A formação estética de uma sociedade (...) é parte decisiva de sua formação ética” (GINZBURG, 2013, p. 25). Em uma perspectiva idealista, a função afirmativa da arte pressupõe que o contato com a obra nos torna seres humanos melhores do que éramos. Assim, a narração da violência deveria se afastar de qualquer situação violenta, já que esta é narrada para que não ocorra novamente. Essa função, no entanto, é exigida na literatura, e é essencial para lutar contra a repetição da barbárie “por meio da rememoração do acontecido” (FRANCO, 2003, p. 352).

A violência simbólica é pungente na narrativa. Já que não há representação do que houve com Ana Rosa, a ficção se encarrega de preencher as lacunas deixadas pelas informações do real. Como as ligações destinadas à família a fim de fazer com que o pai deixasse de procurá-la: “Você vai pegar esse telefone que está aí e eu vou te dar um número, vai atender um filho da puta dum velho e você vai dizer a ele o teu nome, pode dizer o teu nome mesmo, diz que você acaba de ser solto do DOPS e que viu a filha dele aqui” (KUCINSKI, 2014, p. 70); como a violência do rabino ao se recusar a celebrar um enterro sem que haja um corpo, essa violência representa a comunidade judaica que, em sua maioria, virou as costas para os revolucionários e suas famílias.

5. “EM LUGAR DE VIDA, VAI FICAR LITERATURA”: EXPERIÊNCIA E FICÇÃO

“Não. Enquanto a guerra é a morte, a arte é a vida. No fim da Ilíada, no fim do antigo testamento... [...] Repito: não. Convivem para que exista uma visão humana; uma expressão, pela poesia, das atrocidades, também da guerra”. (Primo Levi)

Jeanne Marie Gagnebin, como exponencial estudiosa da obra de Walter Benjamin, afirma que a tentativa do crítico ao analisar as narrativas pós-guerras era pensar a memória coletiva à luz das pesquisas da memória individual. E, ao analisar o contexto do testemunho, principalmente, quando se trata da Shoah, lembra que o testemunho é um ato político. Isso porque ela está ligada ao presente e é moldada a partir disso. O modo como se enxerga e descreve o passado exige uma elaboração para

que se possa construir uma imagem no presente. O discurso é costurado a fim de dar luz aos fatos que dialogam com as intenções políticas do momento em que se constrói a narrativa. Isso não significa, contudo, que se deva lembrar de tudo em detalhes, uma vez que o excesso de lembranças não constitui a memória; elas, ao contrário, sobrecarregam uma observação atenta. Lembrar-se de tudo equivale a não ter nenhuma lembrança, além disso, “sacralizar a memória é outra maneira de torná-la estéril” (TODOROV, 1995 apud GAGNEBIN, 2009, p. 98).

Ao retomar a obra de Adorno, autor que constantemente ressalta a importância de não se esquecer dos horrores cometidos pelos nazistas, Gagnebin (2009) destaca a intenção do filósofo (por vezes compreendida de forma errônea, sem levar em consideração a época em que ele militava por um não esquecimento do passado). A intensa retomada ao assunto do Holocausto não se refere às comemorações ou às atividades solenes, mas antes intencionava chamar a atenção em função de não se deixar cair no esquecimento, mantendo sempre um lembrar ativo, como forma de lançar uma luz sobre o passado. Sem se esquecer do que houve, e garantindo que não volte a acontecer. Ao que ela arremata:

Um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos (GAGNEBIN, 2009, p. 105)

O Brasil tem acompanhado, nos últimos anos, um grande aumento no número de narrativas testemunhais. A quantidade de pessoas que narra os traumas pessoais tem aumentado de forma sensível, principalmente, entre os autores adeptos da autoficção. O subgênero vem angariando cada vez mais adeptos dos autores que, embora queiram usar suas experiências como material literário, preferem, por inúmeros motivos, ficar alheios às discussões inerentes às narrativas autobiográficas.

Na narrativa, figura uma passagem que relata a dificuldade de elaboração do processo de luto pelo desaparecimento, pela inexistência do corpo que representa a morte de forma concreta, um corpo que não deixe dúvidas sobre o que aconteceu. Nesse caso, figura ainda a angústia se a morte ocorreu de fato, já que sem um corpo, que marca um ritual de passagem, é difícil aceitar o fato, como K. ressalta: “A falta de lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se” (KUCINSKI, 2014, p. 69). Somente este reconhecimento social faz com que, psiquicamente, seja possível aceitar que a morte de fato aconteceu, sem isso, a dor da perda dá lugar à dura incerteza que não tem fim.

Além disso, o personagem K., pai da moça desaparecida, é imigrante judeu e militante político na Polônia pré-Holocausto, o que aumenta a melancolia de, além de ter o sofrimento da perda da filha, ainda alimentar o sentimento de culpa pela vida, comum aos sobreviventes que se questionam acerca do porquê de terem sobrevivido enquanto outros tiveram que morrer. Esse sentimento foi intensificado pelo processo de indenização pelo qual as famílias dos desaparecidos no período do regime militar no Brasil foram submetidas, uma vez que isso solapou o conhecimento da verdade, dificultando ainda mais a compreensão dos fatos, bem como o processo de luto:

[...] as indenizações às famílias dos desaparecidos embora mesquinhas foram outorgadas sem que os familiares tivessem que demandar, na verdade antecipando-se a uma demanda, para enterrar logo cada caso. Enterrar os casos sem enterrar os mortos, sem abrir espaço para uma investigação.

Manobra sutil que tenta fazer de cada família cúmplice involuntária de uma determinada forma de lidar com a história. (KUCINSKI, 2014, p. 168).

Ao analisarmos o texto *Luto e Melancolia* (2011), de Sigmund Freud, percebemos um possível diálogo entre sua teoria e a obra de Kucinski. Nele, Freud parte da teoria de que o trabalho do luto se inicia a partir de uma comprovação real de que o objeto de afeto já não existe mais, por isso o processo de desaparecimento (em que essa comprovação não é possível) é tão dolorosa. Esse desaparecimento da pessoa, sem que haja de fato um corpo que se possa velar e enterrar, dá luz a uma dolorosa espera inesgotável, o que não permite que se invista energia libidinal em outros objetos, o que impossibilita a continuidade da vida.

Nesse texto, Freud analisa a origem da melancolia e do luto, a partir da afirmação de que são estados coexistentes. Segundo podemos analisar da obra de Bernardo Kucinski, a melancolia é uma alteração do estado psíquico que ocasiona dificuldade de relacionamento entre sujeito e a realidade após uma perda. No caso de K., a perda é algo provável, mas não comprovado, e isso pode intensificar a melancolia, levando, assim, à uma pulsão de morte:

Houve uma escolha de objeto, uma ligação da libido a uma pessoa determinada; graças à influência de uma *ofensa real* ou *decepção* por parte da pessoa amada, essa relação de objeto ficou abalada. O resultado não foi o normal, uma retirada da libido desse objeto e o seu deslocamento para um novo, mas foi outro, que parece requerer várias condições para sua consecução. (FREUD, 2011, p. 61)

Na obra de Kucinski, a pulsão de vida se mostra justamente nessa constatação de luta, na tentativa de rememorar, de elaborar a experiência, que são amostras da derrota da possível pulsão de morte, reconhecendo, dessa forma, que embora a violência tenha efeitos devastadores sob o aspecto psicológico, ela não dizima completamente um sujeito. Por isso, precisamos considerar que a construção da narrativa testemunhal tem uma forte incidência política, que fica explícita, principalmente, pela escolha dos fatos.

Há de se considerar que o presente, como afirma Gagnebin (2009), tem forte influência sobre as nossas memórias do passado. Ora, o tempo decorrido entre o acontecimento e o momento da narrativa não é insignificante. O interesse tem aguda influência sobre a escolha, inclusive, lexical do processo narrativo. Pois, de acordo com o que a autora expõe em seu texto *História, memória e testemunho* (2009), “(...) deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar” (GAGNEBIN, 2009, p. 54), assim, não considerar essas questões pode ocasionar uma celebração vazia do trauma.

Gagnebin (2009) lembra ainda as proposições de Benjamin em seu texto *O Narrador*, no qual, ele trata o narrador como um catador de tudo que a história oficial não consegue encaixar em suas teorias. Segundo ele, esse narrador (emblemático principalmente na figura de Charles Baudelaire) recolhe e analisa

Tudo aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. (GAGNEBIN, 2009, p. 54)

Seu papel, portanto, é narrar aquilo que a história oficial não consegue dar conta, tentando ir além dos números de mortos e desaparecidos das grandes catástrofes, mas

abordando a história de cada um, numa incessante busca de narrar a pessoa por trás de cada um desses números. Essa tarefa paradoxal é precisamente a função de narrar o que é inenarrável, o que as palavras não conseguem definir.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partir de determinados elementos da experiência para fazer ficção não é um procedimento recente. Muitos autores já fizeram isso, no entanto, sem a atenção necessária para avaliar essa memória resgatada anos após o acontecimento, mas que ainda causa dor ao ser tocada. Além disso, o testemunho serve, desde que sua prática se tornou comum, como uma alternativa ao discurso oficial, motivo pelo qual o uso de uma linguagem para representar essa memória traumática que envolve uma reelaboração do que aconteceu é uma forte influência dessa abordagem para a historiografia presente.

Retomando Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). O passado, assim, é articulado de acordo com as intenções presentes, dando luz às referências atuais do narrador. Por isso, procurar a verdade através do discurso traumático de alguém pode ser uma tentativa inócua.

A obra de Bernardo Kucinski se destacou quando de seu lançamento justamente por suscitar as mais diversas especulações acerca da identidade autobiográfica do narrador e do autor. Podemos aproximá-lo do que hoje se convencionou chamar de autoficção, seja por sua narrativa fragmentada ou por manter-se na tênue linha que afasta realidade e ficção, além da constante suspeita da coincidência das identidades entre narrador e autor. Não podemos, no entanto, afirmar que seja uma autoficção porque, embora participe do enredo, o autor não viveu o momento do desaparecimento da irmã enquanto pai, papel exercido por K.

O momento histórico que serve como pano de fundo para a narrativa, por se tratar de um recorte temporal amplamente abordado pela literatura brasileira, interliga diversos outros personagens presentes em romances, autobiografias e filmes nacionais. Seja pelos cenários comuns (como a Casa da Morte) ou pelas descrições psicológicas comuns às famílias daqueles que representaram a luta armada quando do regime militar. Assim, se por um lado as memórias narradas são individuais, por outro elas são ao mesmo tempo reflexos da memória coletiva. A literatura exerce seu papel questionador para problematizar a memória socialmente construída, utilizando-se tanto da memória quanto da ficção, já que uma ou outra sozinhas não poderiam fazê-lo.

A obra de Kucinski foi solo fértil para encontrar resposta para os inúmeros questionamentos lançados no decorrer do texto. Ora pelos diversos narradores apresentados, ora pela ausência de identidade pungente em todo enredo, essas pistas são colocadas e, tal qual K., nos colocam em buscas incessantes por respostas. A ficção, dessa forma, ajuda a preencher as lacunas formadas pelas faltas de sentido deixadas pelas ações de um governo autoritário, em que não havia espaço para o questionamento democrático.

Assim, a frase de Adorno a respeito da formulação de poemas após o horror de Auschwitz pode ser retomada aqui (sem a pretensão de comparar as tragédias, mas apenas para partir de um conceito já discutido). Nela, o crítico afirma ser impossível escrever um poema após os campos de concentração, aludindo que todo o belo deixou de fazer sentido após tamanha barbárie. O livro analisado neste trabalho, por sua vez,

em seu próprio título sugere a impossibilidade de usar palavras para se falar do trauma vivido. Não existem palavras que definam a dor indizível do trauma.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: ____, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7a Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v.1.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: Crítica da Violência Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELAUME, Chloé. *La regle du je – Autofiction: um essai*. Paris: Press Universitaires de France, 2010.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: Anos 70. In: SELIGMAN-SILVA Márcio (org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2003, p. 355-374.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad. A. Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (trad. e org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Cap. 6, p. 181-220.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2013.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*. Rio de Janeiro, v.1, n.15, p. 218-231, jun. 2013a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>>. Acesso em: 13 Abr. 2013.

_____. Realidade e invenção para lidar com a dor. *Estadão*. Rio de Janeiro, 18 maio 2013b. Cultura, p. 1-2. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,realidade-e-invencao-para-lidar-com-a-dor-imp-,1033082>>. Acesso em: 20 set. 2016.

KUCINSKI, B. K. *Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LESSA, Renato. Posfácio – A experiência de K. In: KUCINSKI, B. K. *Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.183-187.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e Política das semelhanças. Da Literatura que parece Antropologia e vice-versa. In: CHIAPINNI, L.; AGUIAR, F.W. (org.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993, p.115-135.

PEREIRA, Rogério. A libertação de Kucinski. *Revista Rascunho*, nº 169, abril de 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-libertacao-de-kucinski/>>. Acesso em: 13 set 2016.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v.20, n. 1, p. 65-82, 2008.

O QUE EU OLHO NÃO ME VÊ, OU O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DO SUBALTERNO: O NARRADOR EM A RESISTÊNCIA, DE JULIÁN FUKS

Francieli Borges
Larissa Garay Neves

Submetido em 30 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 25 de outubro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro. p. 79-89

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

O QUE EU OLHO NÃO ME VÊ, OU O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DO SUBALTERNO: O NARRADOR EM *A RESISTÊNCIA*, DE JULIÁN FUKS

WHAT I LOOK DOES NOT SEE ME, OR THE PROBLEM OF REPRESENTATION OF THE SUBALTERN: THE NARRATOR IN *A RESISTÊNCIA*, BY JULIÁN FUKS

Francieli Borges²¹
Larissa Garay Neves²²

RESUMO: Aqui verificamos o romance *A Resistência*, de Julián Fuks, nos limites e possibilidades do modo como é narrado. Isso porque o narrador é também a principal personagem, mesmo que objetive dar foco à história do irmão adotivo. Tal análise se justifica na medida em que temos um romance em primeira pessoa – permeado de tentativas de reconstituição de um passado equívoco. Essa escolha formal na estruturação do texto suscita diversas questões sobre a confiabilidade dos relatos apresentados, assim como possíveis marcas de silenciamento no que tange à representação do irmão adotado. Portanto, observamos as escolhas formais que imperam na obra; e afora isso, em que medida resistir se configura, dentro do espaço temático, como algo relativo a uma conciliação com o passado do irmão adotado ou do passado daquele que conta a história. Para tanto, consideramos, primeiramente, os aspectos gerais que permeiam a questão da violência, para, então, tratarmos de suas manifestações mais sutis no que tange à apresentação da história pelo narrador.

PALAVRAS-CHAVE: romance; narrador; Julián Fuks; *A Resistência*.

ABSTRACT: We propose here an analysis of the novel *A Resistência*, by Julián Fuks, in regard to its limits and possibilities concerning the narrative voice. This approach is due to the fact that the narrator is, also, the main character of the narrative, even though his interest lies in telling his adoptive brother's story. Since we have a narrative presented in the first person that is permeated with reminiscences and sometimes obscure attempts of reconstitution of an inaccurate past, our focus of analysis is coherent. The formal choice made by Fuks brings up several questions regarding the reliability of the events that are presented to the readers, as well as possible signs of silencing when it comes to the representation of the adopted brother by the narrator. Therefore, we analyze the main formal choices made in this text; and how the act of resisting configures, in this fictional text, something related to a conciliation with the past of the adopted brother or of the one who tells the story. For this purpose, firstly we investigate the general aspects that surround the matter of violence, so that we can deal with its subtler expressions in the text concerning the presentation of the story by the narrator.

KEYWORDS: novel; narrator; Julián Fuks; *A Resistência*.

Isto não é uma história. Isto é história.
Julián Fuks, *A Resistência*

1. Primeiras Palavras

²¹ Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista CAPES. Mestra em Educação pela Universidade Federal de Pelotas. francielidborges@gmail.com

²² Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista CAPES. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria. larissa-garay@hotmail.com

Julián Fuks é um dos escritores de maior destaque da Literatura Brasileira contemporânea. Aos trinta e sete anos, Fuks, pertencente a uma família de exilados argentinos, recebeu dois prêmios de renome incontornável: um Prêmio Jabuti, talvez um dos mais importantes atribuídos àqueles que se aventuram no âmbito da escrita e, em especial, da ficção, em 2016; e, recentemente, em 2017, o Prêmio Literário José Saramago. Ambas as láureas foram concedidas ao escritor paulistano por seu romance *A Resistência*, publicado em 2015.

A *Resistência* tem um título bastante propício. Isso porque no plano temático a resistência – enquanto significado que sugere uma série de condutas e, em certo sentido, dá um norte ao leitor e à leitora – surge a todo momento e se entrecruza em inúmeras situações, quer seja entre as personagens, quer seja na insistente reflexão do narrador sobre o poder da linguagem em mudar a perspectiva do que se quer contar. Esse modo de apresentar o assunto, em uma coleção de espirais, tinha tudo para transformar o livro em um emaranhado de temáticas truncadas e comprometer o andamento da locução destinada a ele. No entanto, o que ocorre é o exato oposto, de forma que poucas vezes, na contemporaneidade, uma obra brasileira soube alinhar tão bem forma e conteúdo.

O romance explora as possibilidades de compreender os acontecimentos de uma família em torno de um ponto em comum, o exílio. Em um tom de memória, o narrador menciona os episódios e decisões de um casal com postura política atenta e que se vê acuado pela ditadura brutal da Argentina, durante a segunda metade do século XX. A partir daí a narrativa apresenta as questões que envolvem as dificuldades, nessa conjuntura, de fixar residência em outro país, nesse caso o Brasil, também ele sob o signo de uma ditadura civil-militar. Em um outro plano, com o foco mais direcionado, o narrador atenta a objetos do cotidiano, a fotografias, a toda sorte de coleções materiais que formam uma memória familiar, e se demora em fazer uma espécie de biografia imaginária do irmão, adotado sob circunstâncias históricas tão nebulosas. É nessa personagem, principalmente, que o romance se detém, também para pensar os limites entre a ficção, a realidade, a história oficial, o tempo, a violência em inúmeras nuances.

Nossa hipótese é que nessa condição surge um modo narrativo que se enlaça, em um primeiro momento referencialmente, em relação de diálogo com situações anteriormente mencionadas; e então, no formato de uma autoconsciência subjetiva que se sobressai. O narrador de *A Resistência* incorre em observações projetadas a partir das próprias dúvidas sobre o passado da família, especialmente do irmão, e é nessa estratégia que o texto flui.

Assim, nosso objetivo consiste em analisar o narrador-personagem desse romance, que munido apenas de rememorações na tentativa de contar a história de seu irmão e de sua família exilada, incorre em diversas questões ambíguas, típicas de relatos testemunhais. Dessa forma, argumentamos que na tentativa de narrar a violência sofrida por sua família e, principalmente, os problemas enfrentados por seu irmão adotivo, o narrador também silencia aquele cuja história, em princípio, seria contada. Isto é, a estrutura formal do romance, através da figura do narrador, de certo modo, cria uma atmosfera de violência velada na forma como o irmão – adotado e subalterno nessa família – é representado.

2. O narrador que quer fazer ver: violência e seus enlaces

A Resistência, além do título que apresenta referência direta a um dos principais temas encontrados no romance, resiste, também, no plano da forma. A linguagem com a

qual Julián Fuks arquiteta sua história é, ao mesmo tempo, fugaz e potente, porque organizada em capítulos curtos, que lembram memórias passageiras que não podem ser alcançadas em sua totalidade. Há, por outro lado, capítulos tão intensos no que diz respeito à estrutura formal que reforçam a incessante busca do narrador-personagem por seu próprio passado e o de seu irmão adotivo. Os capítulos de abertura são, na verdade, aos quais nos referimos, aqui, ao tratar da curiosa relação entre forma e tema nesse romance:

Não quero imaginar um galpão amplo, gélido, sombrio, o silêncio asseverado pela mudez de um menino franzino. Não quero imaginar a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas, os tapas ríspidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. Não quero imaginar a estridência desse choro, o desespero do menino em seu primeiro sopro, o anseio pelo colo de quem o receba: um colo que não lhe será servido. Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta a amplidão do galpão, resta o vazio. Não quero imaginar um filho como uma mulher em ruína. Prefiro deixar que essas imagens se dissipem no inaudito dos pesadelos, pesadelos que me habitam ou que habitaram uma cama vizinha à minha. (FUKS, 2015, p. 11)

O fragmento acima, parágrafo de abertura do segundo capítulo, exemplifica de modo interessante a hipótese apresentada nesse estudo. O narrador, ao imaginar como teriam sido os primeiros momentos da vida de seu irmão adotivo, apresenta ao leitor uma descrição pavorosa e, por certo, angustiante de ser rememorada: um cenário permeado por imagens lúgubres, que têm por objetivo transmitir a dor de uma criança sem família, além do desespero de uma mãe. Assim, o uso sistemático de “não quero imaginar” reforçam a temática da história, já que causam o efeito duplo de uma luta constante contra a própria mente e imaginação, incapaz de ser domada apenas pela vontade; e, ainda, remetem a uma respiração ofegante, característica de momentos de sufocamento. Além disso, o narrador argumenta que prefere deixar que essas imagens sejam dissipadas pelos pesadelos, fato que demonstra o caráter nebuloso dessas memórias.

Por isso, é possível argumentar que a violência é trazida à tona, também, a partir da própria forma ficcional. Isto é, o narrador-personagem desta história, desde os primeiros capítulos, está em um entremeio, não só entre uma reconciliação com seu passado e presente, mas, inclusive, no modo com que transmite ao leitor – sua principal testemunha – a sua história. Desse modo, cabe considerarmos, de forma mais cuidadosa, algumas noções de violência que perpassarão a voz narrativa desse romance.

A frase que começa o capítulo sete fica no entrelugar de uma espécie de confissão do narrador que está atento à necessidade da literatura e, ao mesmo tempo, à insuficiência dela. Em “Isto não é uma história. Isto é história. Isto é história e, no entanto, quase tudo o que eu tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos (...)” (FUKS, 2015, p. 23), vivemos o jogo das singularidades espaço-temporais evocadas por toda ficção que procura abordar os aspectos caros à passagem do tempo, seus eventos marcadamente brutais, mas, ainda, e talvez principalmente, daquelas lacunas melhor percebidas por indivíduos em seu cotidiano. Como cercar a ausência, ou o vazio deixado por essas circunstâncias? O narrador está ciente dessa problemática, que antes de tudo, é o motor da narrativa – a dificuldade de estabelecer figuras mais ou menos cotidianas sob o signo da história, aquela, com letra maiúscula que costumamos ver em compêndios oficiais.

Estar atento à maneira como se conta algo e se a história ali está bem contemplada é uma preocupação muito pertinente, especialmente se o tema a ser relatado envolve situações violentas. A definição primeira de violência que guia nossas leituras é aquela presente no *Dicionário de Política* (2007), de Norberto Bobbio *et al.*, sobre a qual se diz que violência é uma intervenção física, voluntária – ou seja, com a intenção de ofender, destruir, coagir –, de um sujeito ou várias pessoas junto a um indivíduo ou grupo. De uma primeira explicação aparentemente simples, o dicionário fornece outras possibilidades para pensar a violência em categorias: quando infringida por outrem; quando direta, com ataque ao corpo, por exemplo, ou também no caso de ser indireta, como nas situações em que as pessoas são privadas de meios básicos para sobreviver.

A violência, ainda, de acordo com o dicionário sobredito, é diferente do poder: contudo, com as incursões sobre o mesmo tema em *Tratado Sobre a Violência* (2006), de Wolfgang Sofsky, conforme veremos, essa distância fica mais difícil de delimitar. Se no dicionário está advertido que a violência, embora se desdobre em várias formas, não pode ser um termo aplicado sem critérios, no que tange à parte da obra sobre a conceituação de *Violência e Poder Político*, no entanto, vemos que as máscaras que ela utiliza devem ser especificamente nomeadas e reconhecidas, principalmente porque ela ganha ares de legitimidade quando utilizada com a força do Estado. Especificar tais formas de violência – e desembocar em como se daria a resistência a elas – é importante porque elas têm flagrante presença no romance que estudamos.

Uma das primeiras manifestações da violência é a necessidade de essa família se exilar, motivados pela perseguição política. Essa fuga, esse ato imposto pela força, é uma reflexão que vai e vem no texto, de maneira que a personagem principal, quando retorna à Argentina para procurar mais vestígios sobre o próprio passado e o do irmão, pensa nas marcas do presente, isto é, se “estará também a perseguição política submetida às normas de hereditariedade?” (FUKS, 2015, p. 19). Ora, a violência constitui o corpo social, de sorte que os Governos a utilizam em perseguições para os mais diversos fins – isso porque acontecem as repressões (na forma oficial das polícias e/ou exército) mesmo com a finalidade de manter uma coexistência pacífica e impedir os meios de violência “ilegítima”. Perguntar-nos sobre seus vincos, no cotidiano – tarefa do narrador a que atentamos – é incontornável.

Ainda porque a violência, nessa forma, sempre tem sua razão de ser a partir de um nível de consenso do meio social. Em linhas gerais, há a violência punitiva e a violência terrorista dos modos de governar, essa segunda diferente porque não visa apenas a punição, mas também gerar o medo constante em qualquer forma de estar no mundo que seja desviante e é, por esse motivo, paralisante, justamente porque mais ou menos imprevisível – e aqui é possível enquadrar inúmeros governos totalitários da modernidade. Nesse último modelo de governar, há poucas saídas para os sujeitos, isto é, é possível ser a vítima ou então ser o carrasco, como se vê na narrativa de Fuks: “De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele não somava nem seis meses de idade, de Buenos Aires nos sentíamos todos alijados enquanto não lhes permitiam retornar (...)” (FUKS, 2015, p. 18).

A violência é, também, *espetacular*, uma vez que serve para propagandear e provocar o medo ou a reação, especialmente com a difusão dos meios de comunicação em massa. Nesse sentido, atos violentamente brutais ou indiscriminados comumente são técnicas mais complexas de atingir diversos fins políticos, como a coesão de grupos específicos. Por outro lado, porém, se pensarmos no lugar de opositor, mas com semelhante pano de fundo, é aí também que o narrador se insere, ao alegar que é “filho orgulhoso de um guerrilheiro de esquerda e isso em parte me justifica, isso redime

minha própria inércia, isso me insere precariamente numa linhagem de inconformistas.” (FUKS, 2015, p. 38).

Nós, os leitores, somos envolvidos nos tentáculos do que parece ser uma irremediável violência intrínseca a tudo como conhecemos. Sob essas circunstâncias, entendemos que a opressão e a arbitrariedade, assim como o medo constante, passam a ser gerais, como no caso do desaparecimento da colega de trabalho da mãe do narrador, Marta Brea. A situação causa perplexidade e, ao mesmo tempo, sentimento de estagnação frente à realidade que se concretiza: não se pode lutar, ainda que isso seja o correto a ser feito – calar e se afastar é uma necessidade, um jeito de sobreviver.

Esse “bem supremo”, a sociedade cristalina, que através da coerção seria responsável por eliminar a rebeldia e a inconstância, manteve as pessoas sob a presença constante da morte, alimentando o temor a ela – daí provinha o próprio poder. Esse olho vigilante, a utopia da ordem, aspirava à completa eliminação da liberdade (SOFISKY, 2006, p. 18). A descendente direta do poder ordenador, para o estudioso supracitado, é a tortura, que também faz parte da história da família desse romance. No caso do sequestro de Marta Brea, por exemplo, o leitor testemunha os horrores enfrentados por aqueles que ousavam se opor à ordem vigente:

A última vez que minha mãe ouviu sua voz foi numa reunião do conselho diretivo, enquanto debatiam problemas menores, e alguns minutos depois, reunião interrompida por alguém que a chamava para uma consulta rápida, a estridência inesperada de seus gritos atravessando os corredores, varando as paredes, percutindo os tímpanos e a memória de quem ali aguardava sua volta. Correndo até a entrada do hospital, minha mãe ainda pôde testemunhar a brusquidão com que a empurravam e a enfiavam num carro sem placa, a partida súbita e singular daquele carro se repetindo tantas vezes ante seus olhos (FUKS, 2015, p. 76).

Ainda, a violência também é aquela presente na ditadura da consciência. Nesse sentido, o medo, a repressão interior, sempre constante, é um sintoma – a cultura exige sem cessar o esforço, o trabalho, a adaptação e a submissão, ou seja, mais violência a partir do desejo de suprimir o sofrimento que nasce na esperança da eternidade. Aqui se justificaria a motivação de romancear uma passagem familiar, tantas vezes problemática, em meio a tantos embates da consciência narrativa, como vimos em *A Resistência*.

Se pensarmos na tentativa de recriar a história para escapar da condição histórica a que as pessoas estão sujeitas, a cultura atuaria como um corpo (ou ficção) social para obedecer a uma necessidade de perpetuação, de revisão constante, atuaria, em suma, como atenuante das condições reais. Adiante na nossa interpretação, nos vemos às voltas com pensamentos sobre os motivos pelos quais vivemos intervalos de paz, sempre episódicos. Talvez seja simplesmente porque não se pode viver permanentemente em guerra.

Caminhar por esses bosques conceituais, por obras como a de Fuks, propiciam um alerta: a violência nunca desaparece, ela apenas muda de rosto. Observar essas nuances e sutilezas é muito importante no trabalho de crítica literária, uma vez que os autores e autoras são seres sociais. De qual forma pode haver um aspecto estético ou mesmo ético frisado em um texto literário? Para essa verificação, entender as formas da violência é imprescindível. Há outra de suas máscaras sobre a qual gostaríamos de nos debruçar a seguir: aquela que insiste em calar ao impedir o Outro de falar, de ter uma identidade, aquela violência presente em inúmeras instâncias da existência humana.

3. Um narrador voltado para si: questões de forma

A *Resistência*, como já mencionado, diz muito a respeito do tema principal apresentado por Julián Fuks: trata-se de uma narrativa contra qualquer tipo de resignação, seja ela moral, psicológica, estética. Na verdade, as primeiras sentenças da narrativa dão o tom do que o leitor encontrará ao longo de toda a história:

Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado. Se digo assim, se pronuncio essa frase que por muito tempo cuidei de silenciar, reduzo meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial: meu irmão é algo (...) (FUKS, 2015, p. 9).

Permeada por hesitações e incertezas, esse é um narrador típico em primeira pessoa, sobretudo daqueles romances com teor de rememoração. Tal fragmento é bastante interessante, uma vez que são essas as frases que iniciam a história e demarcam o grau de confiabilidade que pode ser atribuído a esse narrador. Apesar disso, uma narrativa em primeira pessoa suscita questões relacionadas a quão confiáveis são os relatos apresentados. Ocorre que na citação acima, o narrador transita entre a incerteza em afirmar que seu irmão é adotado e, ao mesmo tempo, a negação desse fato; curiosamente, entretanto, essa é a primeira informação apresentada ao leitor.

Ainda no mesmo parágrafo, o narrador retoma o fato de seu irmão ser adotado e explica o porquê de não gostar de tratar do assunto: “Meu irmão é adotado, mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra convertida em caráter. Não quero aprofundar sua cicatriz e, se não quero, não posso dizer cicatriz” (FUKS, 2015, p. 9). Novamente, então, vemos o narrador imerso em contradição. Além disso, ele trata a adoção do irmão como uma cicatriz, como um estigma evocado pela própria palavra, sem que contextualize os motivos. Assim, apresentando julgamentos morais sobre o irmão, conforme vemos em outras passagens, ainda, ele diz mais do que qualquer outra coisa sobre si e sua dificuldade no relacionamento fraternal.

Essa postura, que a todo momento rememora acontecimentos passados, condiz com a proposta do romance como um todo. Se temos um narrador lutando com suas lembranças, como forma de compreender a violência de seu passado, para, talvez, encarar o presente, é verossímil o caráter ambíguo de suas afirmações. No entanto, é preciso atentar às contradições desse modo de contar:

Não posso fazer desse menino, do menino e do homem que ele é hoje, um personagem fácil. Não posso lhe atribuir uma dor qualquer, insensata, que o reduza a uma sensibilidade excessiva passível de piedade, que o submeta à comoção fácil. (FUKS, 2015, p. 24)

Ora, se o objetivo não é tornar a adoção do irmão um espetáculo – ou, então, representá-lo de forma duvidosa – o efeito é justamente o oposto. Há, ao longo de narrativa, constante reafirmação da personalidade do irmão sob prismas que não temos como confirmar (também nós, leitores, suscetíveis a diversos afetos). Tal constatação é feita através da voz narrativa e, nunca, através da voz do próprio irmão. Assim, Fuks traz uma questão especialmente pertinente aos estudos da memória: o problema de reforçar posicionamentos *a priori* indesejados ao tentar explicar certas condições. No caso do narrador, sua insistência em tentar compreender os acontecimentos pregressos da sua vida familiar surte efeito contrário e, ainda, parece reforçar o sentimento de não pertencimento do irmão adotado.

Essa possibilidade de interpretação advém das declarações do próprio narrador:

Não são poucos os indícios de que ele soube de fato esquecer, embora esquecer não seja a palavra exata – recalcar é a palavra que meus pais indicarão aqui, posso prever. Não são poucas as evidências de que ele passa longos períodos sem admitir sequer para si, sem aceitar ou reconhecer – dias ou meses, talvez anos, trancado em seu quarto sem que nada disso se aposse dele, sem que retorne à sua mente tudo o que eu não quero e não posso dizer, tudo o que eu preciso dizer. E ele não precisa dizer para si? (FUKS, 2015, p. 15 – 16)

Ao leitor atento, a intensidade da ilusão proposta pelo narrador, no fragmento acima, parece ambígua, principalmente porque ele menciona apenas indícios ou evidências, mas em momento algum as exemplifica. Portanto, como este não é um narrador onisciente, é impossível saber exatamente o modo como seu irmão se sente, sobretudo porque o relacionamento entre eles é visivelmente distante. Nesse sentido, o interesse recai, novamente, em dificuldades próprias do narrador, e não de seu irmão.

Na medida em que a narrativa avança, o irmão é figurado de modo cada vez mais recluso, quase intratável. Se considerarmos os efeitos dessa representação, mais uma vez, então, o efeito é o – suposto – contrário do desejado pelo narrador: é ele quem cala o irmão porque assim o apresenta aos leitores: “tão largo era seu recolhimento, tão ressonante seu silêncio, que parecia ocupar o espaço inteiro e nos coagir também a calar.” (FUKS, 2015, p. 30).

Dessa maneira, o leitor está diante de uma violência diferente de outras, porque ela não é explícita, mas ligada à estrutura do texto. De forma interessante, Fuks manipula a voz narrativa a assemelhar-se, num primeiro momento, a uma testemunha dos acontecimentos de uma família exilada. Contudo, uma leitura mais atenta do argumento prevê um posicionamento problemático à forma como o conjunto é apresentado, corroborado, também, pela passagem a seguir, em que o narrador rememora um momento de conflito entre ele e seu irmão e apela à emoção do leitor:

Meu irmão me expulsou do quarto, mas dizer que meu irmão me expulsou do quarto é inexato – não apenas distorcido, mas quase oposto à realidade. Não pediu que eu saísse ou me lançou ao corredor; segurou-me pelo braço e me conduziu no sentido contrário, quarto adentro, até a porta que se abria para a sacada. Atirou-me, assim, na noite – uma noite fria, é o que dita a memória com seus pendoros dramáticos – e me trancou lá fora, atrás da porta de vidro, a porta alta que devia ter o dobro do meu tamanho, o dobro da minha idade, aquela imensa vidraça. (FUKS, 2015, p. 48)

Aqui há questões relacionadas a um apelo quase tendencioso. A esse respeito, Wayne Booth é bastante elucidativo:

Quando se modelam ações humanas para fazer uma obra de arte, a forma conseguida nunca pode divorciar-se do significado humano, incluindo os juízos morais que estão implícitos sempre que os seres humanos agem. E nada do que o escritor faz pode ser compreendido, em última análise, isolado do seu esforço de o tornar acessível a alguém – os seus iguais, ele próprio como leitor imaginado ou a audiência. (BOOTH, 1983, p. 397)²³
(Tradução nossa)

²³ When human actions are formed to make an art work, the form that is made can never be divorced from the human meanings, including the moral judgments that are implicit whenever human beings act. And nothing the writer does can be finally understood in isolation from his effort to make it all accessible to someone else – his peers, himself as imagined reader, his audience (BOOTH, 1983, p. 397).

Ou seja, conforme temos insistido ao longo dessa breve análise, julgamos o irmão adotado com base nessa espécie de informação. Não se deve perder de vista, que em maior ou menor grau, o filtro desse narrador também é permeado por emoções, traumas, reminiscências. Como deve proceder o leitor, então, visto que a única informação que nos chega é através de um narrador controverso?

Outros indícios de sua conduta discutível são encontrados na passagem a seguir, que contradizem as informações sobre o parto do irmão adotivo, anteriormente apresentadas:

O parto eu não posso inventar, do parto nada se sabe. Pondero agora, passadas tantas páginas, que deveria ter sido fiel ao impulso de suprimir aqueles pobres cenários imaginários, que deveria ter cedido à hesitação e calado sobre esse acontecimento insondável. Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão. O quarto branco ou o opressivo pavilhão, o som de botas contra o piso ou as mãos douradas em inspeção, basta, já chega, são todas ficções descartáveis, são meras deturpações. Que baixe os braços a mulher que os estendia em desrazão, a mulher e sua ruína, cultivadas contra toda expectativa em minha mente infértil. Que se ignore também o menino, o menino e seu desabrigo, o menino e sua salvação, aquele menino que também não era meu irmão. O parto eu não posso inventar, repito, do parto não há informação. (FUKS, 2015, p. 59)

Aqui o narrador assume o caráter memorialístico, mas principalmente, ele reconhece que muito do que é dito foi imaginado antes de qualquer comprovação. Nesse sentido, é importante que pensemos nos lugares em que se situam as colocações das personagens, assim como no lugar ocupado pelo narrador.

Gayatri Chakravorty Spivak, renomada crítica literária, discorre de modo excepcional sobre este tema em seu ensaio *Pode o subalterno falar?*, publicado, no Brasil, em 2010. Segundo Spivak, “nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico” (SPIVAK, 2010, p. 12). Assim, caminhamos em direção à assertiva que prevê que o narrador se apropria da história de seu irmão como forma de reconciliação com seu passado. Isso se apresenta, entretanto, de forma problemática, porque o irmão não é figurado com falas ou réplicas, mas de maneira indireta pelo narrador.

Na análise de Spivak, há uma relação intrínseca entre o “falar por” e o “re-presentar”, pois, em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e um ouvinte. A autora argumenta ainda que

o processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva, uma transação entre falante e ouvinte e, nesse sentido, conclui afirmando que esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar. (SPIVAK, 2010, p. 13)

Posto dessa forma, em *A Resistência* não há espaço dialógico de interação entre o irmão, o subalterno, portanto, e os outros familiares. Na verdade, há inclusive um desvio no modo como a aparência física desse irmão adotado é apresentada ao leitor. Segundo o narrador, seu irmão estava “magro demais” e, mesmo que ciente de que as palavras distorcem, ele continua a descrevê-lo como alguém passível de pena por sua aparência enfraquecida:

Não quero, não posso fazer do meu irmão um artista da fome. Não quero descrever um rosto pálido, ou costelas salientes a esgarçar uma cicatriz, como se inventasse um personagem qualquer para um novo livro, na forja de mais um espetáculo assombroso e triste. (FUKS, 2015, p. 73)

Curiosamente, esse traquejo retórico de tentar *não* ter uma atitude justamente no momento em que ela está sendo afirmada, caracteriza ainda mais o caráter incerto e delicado em que a narrativa é tecida. Quer dizer, não é necessário argumentar que *não pode* e *não quer* tornar o irmão algo digno de espetáculo, porque a própria menção à sua aparência franzina contradiz essa proposta. Além disso, ao fim da narrativa, o leitor descobre que o narrador subvertera o sobrepeso de seu irmão em uma magreza que, se não apela ao leitor, pelo menos reforça o caráter escorregadio das ficções.

A narrativa se encaminha para o final com o mesmo tom denso e até melancólico do narrador:

Sem nenhuma sutileza me vejo a temer: talvez o erro seja este livro, criado para um destinatário inexistente. Volto à origem do meu ímpeto: queria, creio, que o livro fosse para ele, que em suas páginas falasse o que tantas vezes calei, que nele se redimissem tantos dos nossos silêncios. Não será assim, não foi assim, já consigo saber. Com este livro não serei capaz de tirá-lo do quarto – e como poderia, se para escrevê-lo eu mesmo me encerrei? (FUKS, 2015, p. 96)

Aqui ele alega saber que escreve seu próprio fracasso, já que seu objetivo não foi alcançado – a finalidade era, na verdade, uma reescrita possível do relacionamento entre ambos.

4. Considerações Finais

Chama atenção, em *A Resistência*, o forte caráter de crítica social e política, além da interessante organização formal por Fuks, especialmente no modo como o narrador apresenta sua fragmentada história ao leitor. É ao longo de toda a estrutura do texto que percebemos as tentativas do narrador em resistir às situações adversas, em narrar as violências sofridas por sua família e, ainda, de forma especialmente flagrante, em resistir a resignar-se a ter uma relação não solucionada com o irmão.

Nessa narrativa, o autor faz questão de nos apresentar a incerteza daquele que olha, mas não vê, ou pelo menos não vê tudo, já que é um narrador em primeira pessoa; e, por outro lado, aquele que não tem a possibilidade de ser visto. Uma vez que as escolhas formais são inteiramente ideológicas, sobretudo em um texto com temática tão delicada, cabe retomar algumas noções a respeito da figura do narrador.

Para elucidar melhor o nosso ponto, citamos Ansgar Nünning (2001), que apresenta uma discussão que abarca tanto o processo de focalização e narração da história a partir de uma única personagem – como é o caso do romance de Fuks –, a subjetividade das personagens imbricada nessa estrutura, bem como o relevante papel do leitor no processo de leitura. Para esse crítico literário, a escolha por uma forma de narração a partir da própria personagem representa, também, os diversos mundos, crenças e ideologias inerentes a qualquer experiência subjetiva. Por isso, é necessário atentar aos possíveis desvios no discurso ou, até mesmo, de graus de confiabilidade, no material narrado. No caso do narrador-personagem de *A Resistência*, nossa breve análise demonstra uma tentativa desesperada de reconciliação com uma memória dolorosa e, no entanto, necessária para essa personagem. Desse modo, Nünning (2001)

é esclarecedor ao tratar sobre o que chama de “perspectiva estruturante” das narrativas, que é, ao fim e o cabo:

a soma de todos os modelos que ele ou ela construíram do mundo, dos outros e dela/dele [da personagem que é também o/a narrador(a)]. Uma perspectiva do personagem é governada pela totalidade do conhecimento do próprio indivíduo e suas crenças, intenções, traços psicológicos, atitudes, posição ideológica e sistema de normas e valores internalizados.²⁴ (NÜNNING, 2001, p. 211) (Tradução nossa).

Nünning (2001), então, traz à baila a questão ideológica que perpassa qualquer história e, no caso da ficção, é reforçada a partir das escolhas do autor. Ou seja, Julián Fuks enfatiza o efeito da violência sofrida pela família do narrador, assim como toda sorte de desgaste na relação entre irmãos, porque escolhe narrar a partir de uma única perspectiva. Além disso, os capítulos curtos e as constantes repetições sintáticas, a saber *não quero dizer* ou *não quero imaginar*, formam o elo perfeito para representar uma história que por si só já é fragmentada e imensamente penosa.

REFERÊNCIAS

- BOBBIO, Norberto. *et al. Dicionário de Política*. Tradução de João Ferreira *et al.* Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 13ª ed., 2007.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 2.ed. Chicago: Universtiy of Chicago Press, 1983.
- FUKS, Julián. *A Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- NÜNNING, Ansgar. On the perspective structure of narrative texts: steps toward a Constructivist Narratology. PEER, W. e CHATMAN, S. *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press, 2001. p. 207-223.
- SOFSKY, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

²⁴ the sum of all the models he or she has constructed of the world, of others, and of herself. A character-perspective is governed by the totality of an individual's knowledge and belief sets, intentions, psychological traits, attitudes, ideological stance, and system of values and norms that have been internalized. (NÜNNING, 2001, p. 211)

DE JAGUNÇO A MATRAGA

Bianca Meira Lopes

Submetido em 28 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 20 de setembro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro, p. 90-100

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

(a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.

(b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

(c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

(d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

DE JAGUNÇO A MATRAGA

FROM A FUGITIVE GUNSLINGER TO MATRAGA

Bianca Meira Lopes²⁵

RESUMO: O presente estudo propõe uma reflexão filosófica ao conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, escrito por Guimarães Rosa em 1946. Tendo como objetivo chegar a uma conclusão de quem é de fato “Matraga”, através da análise de todo o processo de transformação do protagonista, o trabalho tem como base os conceitos de Corpo sem Órgãos, rostidade e devir, desenvolvidos por Deleuze e Guatarri. As contribuições dos autores ajudarão na compreensão do ser como múltiplo, que está sempre se conectando com o mundo, e assim, sempre se transformando, temática amplamente abordada na narrativa Rosiana.

PALAVRAS-CHAVE: Matraga; Corpo sem Órgãos; Rostidade; Devir.

ABSTRACT: This study proposes a philosophical reflection on the short story "The hour and turn of Augusto Matraga" written by Guimarães Rosa in 1946. It aims to reach a conclusion as to who actually "Matraga" is through analysis of the entire transformation process of the protagonist. This paper is based on the concepts of Body without Organs, faciality and future which were developed by Deleuze and Guatarri. The contributions of the authors will help in the understanding of how multiple the individual can be by keeping touch with the world frequently, and so, always going through changes. That is widely addressed in Guimarães Rosa's narrative

KEYWORDS: Matraga; Body without Organs; faciality; Future.

RESUMEN: El presente estudio propone una reflexión filosófica al cuento “A hora e a vez de Augusto Matraga”, escrito por Guimarães Rosa en 1946. Teniendo como objetivo llegar a una conclusión de quién es realmente “Matraga”, a través del análisis de todo el proceso de transformación del protagonista, el trabajo se fundamenta en los conceptos de Cuerpo sin Órganos, rostidad y devir, desarrollados por Deleuze y Guatarri. Las contribuciones de los autores ayudarán en la comprensión del ser como múltiplo, que está siempre conectándose con el mundo, y así, siempre transformándose, temática ampliamente abordada en la narrativa Rosiana.

PALABRAS-CLAVE: Matraga; Cuerpo sin Órganos; Rostidad; Devir.

1. Considerações iniciais

Muito se tem dito sobre a temática da transformação na obra de Guimarães Rosa, grande escritor brasileiro que coloca em xeque “o ser” e suas subjetividades. O personagem Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas* e o sobrinho da onça do conto “Meu tio o Iauaretê” são exemplos disto, o que afirmam o caráter filosófico dos textos do autor.

Quanto a este trabalho, pretende-se realizar a análise de um dos contos mais famosos de Rosa, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, publicado em 1946, no volume de contos *Sagarana*. O estudo se baseará nos conceitos de Corpo sem Órgãos, rostidade e devir, abordados pelos teóricos Deleuze e Guatarri, nas compilações de textos de *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, volume I e III. Os filósofos contribuem para o

²⁵ Mestranda em Estudos em Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

entendimento do ser como múltiplo, em transformação contínua e jamais estática, de essência única.

Pensar o indivíduo como alguém que está constantemente fazendo rizoma é imprescindível para compreender as modificações exercidas pelo protagonista da narrativa que será analisada, uma vez que ele só consegue iniciar seu processo de devir, de tentar criar para si um Corpo sem Órgãos e de desfazer seu rosto quando decide se conectar com o mundo a fora, já que sem isso não seria possível tanta mudança. A transformação de Augusto Matraga é um processo longo, que exige dele muita dedicação para desfazer as normas pelas quais viveu grande parte de sua vida. Sendo assim, analisaremos o ser em devir.

Veremos que o próprio nome do personagem muda de acordo com as modificações de si como pessoa, seus desejos, seus ideais, ou seja, ele muda juntamente com seu nome, cujo vocábulo carrega importante sentido para a compreensão de Augusto como homem. Para iniciarmos a análise do conto, vamos primeiramente à questão do nome do protagonista, cuja pergunta, que é subtítulo do próximo tópico, será retomada no final do estudo.

2. Quem é matraga?

“Matraga não é Matraga, não é nada.” (ROSA, 2015, p. 298). Eis as palavras iniciais do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, que já leva o leitor a se perguntar: quem é então Matraga? Este nome remete a um indivíduo que têm tantos referenciais, mas que, no entanto, segundo o narrador, não é nada. Ele é “Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaibas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici.” (ROSA, 2015, p. 298).

No início de sua trajetória, o protagonista é um homem que mantém a aparência de valentão, de dono do lugarejo, onde se destaca sua “homência”. É um ser que obedece apenas a seus instintos internos e não compartilha conexões com o mundo a sua volta, o que faz com que aja com violência, estando, assim, enquadrado em uma linha dura, como diriam Deleuze e Guatarri. Movido pelo desejo de briga e pelas regras do sertão, ele não reflete antes de fazer o mal.

Para pensarmos nessa aparência e personalidade que Augusto Matraga exerce no começo de sua história, recorremos a Deleuze e Guatarri para compreendermos a importância que a figura de uma pessoa pode representar. A rostidade, conceito criado pelos filósofos, “é uma produção social do rosto” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 49). Além disso, “O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente.”. (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p.32). Refletindo sobre a máquina abstrata que produz rostos, ou mesmo, a máquina de rostidade, Matraga representa o rosto do sertanejo patriarcalista, criado em um ambiente onde o que vigora é a lei do mais forte. O personagem é o estereótipo de homem que manda na casa e na família, além de ter grande entusiasmo em andar atrás de mulheres e jogos.

Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato. E, em casa, sempre fechado em si. Nem com a menina se importava. Dela, Dionóra, gostava, às vezes; da sua boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior. Na fazenda — no Saco-da-Embira, nas Pindaibas, ou no retiro do Morro Azul — ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e as caçadas. E sem

efeito eram sempre as orações e promessas, com que ela o pretendia trazer, pelo menos, até a meio caminho direito. (ROSA, 2015, p. 303).

Comparado a “um bicho grande do mato”, nota-se que o personagem não se importava com a vida familiar, o que lhe cabia era mandar e desmandar na mulher, na filha e em seus capangas, além de agir com poderio pelo povoado. No entanto, essa rostidade não se sustenta por muito tempo.

Com dívidas grandes, Nhô Augusto ia se enfraquecendo e perdendo tudo o que tinha, a ponto de ver até seus capangas se mudarem para o lado do Major Consilva, seu rival. Porém, para o protagonista o importante era não perder sua honra, lei do sertão que o faz cair em desgraça, já que indo afirmar sua “homênciã”, ao prestar contas com o Major, ele acaba levando uma surra de seus próprios ex-capangas. Depois de o marcarem a ferro, Nhô Augusto pula de um penhasco, mas não morre, ao contrário do que todos pensam. Quase morto, ele é encontrado por um casal de pretos, que passam a cuidar dele. Ao estar se recuperando, com todo o sofrimento por conta das dores físicas, ele percebe quanta maldade fez aos outros: “— Se eu pudesse ao menos ter absolvição dos meus pecados!...”. (ROSA, 2015, p. 311). Com isso, ele desfaz seu rosto de valentão, passando a ser um pecador em remissão que busca apenas o perdão divino: “— Mas, será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?!”. (ROSA, 2015, p. 311). Nesse novo momento de sua vida, o novo homem passa a sentir até mesmo saudade de sua esposa e filha, além de uma tristeza imensa. Mas ele decide não desistir de viver.

Vendo seu sofrimento, o casal que cuidava de Augusto Matraga chama um padre. O religioso diz que ele deveria trabalhar em dobro e fazer o bem para que Deus o perdoasse e assim, o pecador passa a viver para isso, seguindo uma rotina cristã através da ajuda para com os outros, da castidade e das rezas. Segundo Oliveira, “A vinda do padre para fazer-lhe o sermão é como o batismo da criança que, a partir desse momento, passa a existir perante Deus e pode contar com ele.” (OLIVEIRA, 2003, p. 111). É como se antes Nhô Augusto não conhecesse a Deus e suas leis e agora que conhece, tem que as cumprir.

O padre diz ao protagonista uma frase de grande importância, a qual este remói durante toda a narrativa: “Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua.” (ROSA, 2015, p. 312). Existindo diante de Deus e passando a crer que chegará sua hora e vez, Augusto Matraga parte com o casal de pretos para o Tombador, povoado onde tinha uma casa. Lá ele passa a viver sem a força dominante da “homênciã”, renunciando a vida errada que levava antes de sua queda do penhasco. O que o personagem busca é tentar desfazer seu corpo e alcançar o reino dos céus através da atividade do bem, vivendo em um constante devir. Mas para isso é necessário que Augusto Matraga desfaça seu organismo e desfixe os pontos de subjetivação e realidade dominante, que em seu caso, representam a lei do sertão, sua “homênciã”, sua maldade.

O protagonista passa a renunciar ao que antes o dominava, como as mulheres, os jogos e as brigas. De acordo com Oliveira, “*A Hora e a vez* é a síntese do desejo”. (OLIVEIRA, 2003, p. 111), é o que move o personagem a partir da prenúncia do padre. Com isso, Augusto Estêves começa a se conectar com o mundo à sua volta, olhar para o que antes passava despercebido e a viver em uma linha de fuga.

Não convivendo mais com os segmentos que antes o prendiam em seu mundo próprio, Augusto pode tentar criar para si um CsO²⁶. De acordo com Deleuze e Guatarri, jamais se chega a um CsO, passa-se o tempo apenas indo em direção a ele, sem, no entanto, alcançá-lo, isso porque “Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática,

²⁶ Abreviação para Corpo sem Órgãos, presente na teoria de Deleuze e Guatarri.

um conjunto de práticas.” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 9). No caso de Matraga, isso se resume às suas atividades cristãs, toda a mudança que ele sofre a partir do momento em que resolve converter-se, e seu sofrimento é parte integrante de sua criação de um Corpo sem Órgãos. Para os teóricos aqui discutidos, já estamos sobre ele, “É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos.” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 10). Sendo assim, estamos a todo o momento desfazendo nosso organismo, nossas normas, como faz Matraga, afinal, feliz é aquele que busca fazer para si um Corpo sem Órgãos, pois ele “é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. E aí que tudo se decide.” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 9).

O corpo é um organismo que contém vários órgãos, vários nomes e lugares específicos. Para criar um CsO é necessário remanejar tudo isso, a ponto de desfazer a forma dominante da instituição organismo, pois é a maneira organizada deste, que é inimiga do CsO. (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 21). Voltando ao conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, o organismo todo organizado do protagonista era o de sertanejo valentão que tinha seus capangas e é esta instituição que ele tem de desfazer, a fim de alcançar o perdão de Deus, sacrificando-se em trabalhar para os outros sem receber nada em troca, rezando constantemente e deixando de lado seus vícios.

Desfazendo seu Corpo sem Órgãos enquanto morava no povoado do Tombador, onde era sua nova casa, Nhô Augusto desfaz seu segundo rosto, o de pecador em redenção, e passa a adquirir um rosto de santo, ou “meio doido e meio santo” (ROSA, 2015, p. 313).

Trabalhava que nem um afadigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros. Capinava para si e para os vizinhos do seu fogo, no querer de repartir, dando de amor o que possuísse. E só pedia, pois, serviço para fazer, e pouca ou nenhuma conversa.

O casal de pretos, que moravam junto com ele, era quem mandava e desmandava na casa, não trabalhando um nada e vivendo no estádio. Mas, ele, tinham-no visto mourejar até dentro da noite de Deus, quando havia luar claro. (ROSA, 2015, p. 313 – 314).

O homem que antes tinha fazendas, capangas, que mandava na mulher e era autoritário, agora não tem nem ao menos a ganância de ganhar dinheiro através de seu trabalho, o que queria era apenas ajudar aos outros e rezar, tarefa realmente de um santo. Os valores que antes faziam parte de sua vida foram todos invertidos, do mal para o bem.

Nos domingos, tinha o seu gosto de tomar descanso: batendo mato, o dia inteiro, sem sossego, sem espingarda nenhuma e nem nenhuma arma para caçar; e, de tardinha, fazendo parte com as velhas corocas que rezavam o terço ou os meses dos santos. Mas fugia às léguas de viola ou sanfona, ou de qualquer outra qualidade de música que escuma tristezas no coração.

Quase sempre estava conversando sozinho, e isso também era de maluco, diziam; porque eles ignoravam que o que fazia era apenas repetir, sempre que achava preciso, a fala final do padre: — “Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há-de ter a sua”. — E era só. (ROSA, 2015, p. 313 – 314).

Mantendo distância de tudo que o remetia ao vício e à tristeza, Augusto Matraga estava firme em sua tarefa de fazer o bem e esperar sua hora e vez. Apesar das tentações que às vezes o aludiam, ele desfaz seu corpo e rosto de sertanejo valentão. Para

Deleuze e Guatarri, “Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade.” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 58). Deste modo, desfazer o rosto é também um devir.

Mas cada traço liberado de rostidade faz rizoma com um traço liberado de paisageidade, de picturalidade, de musicalidade: não uma coleção de objetos parciais, mas um bloco vivo, uma conexão de hastes na qual os traços de um rosto entram em uma multiplicidade real, em um diagrama, com um traço de paisagem desconhecido, um traço de pintura ou de música que se encontram então efetivamente produzidos, criados, segundo *quanta* de desterritorialização positiva absoluta, e não mais evocados nem lembrados segundo sistemas de reterritorialização. (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 61).

Desfazer o rosto é também uma contaminação. Ao perder aspectos de rostidade, apreendem-se outros através do rizoma, das conexões que se criam com outras multiplicidades. Tudo se define pelo fora ou mesmo, pela desterritorialização, fenômeno sofrido por Augusto Matraga, já que ele não compartilha mais do rosto dos que têm “homênia”. Neste ponto, podemos fazer a relação com o conceito de devir, que não é imitação, como reforçam Deleuze e Guatarri e que além do mais, remete à rostidade. Vejamos o que os teóricos dizem sobre o termo:

[...] captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante. Rémy Chauvin diz muito bem: “*Evolução a-paralela* de dois seres que não têm absolutamente nada a ver um com o outro.” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 19).

Em ‘A hora e a vez de Augusto Matraga’, o protagonista, desterritorializado, não tem mais suas fazendas, sua “homênia” e nem mesmo vive a partir da lei violenta do sertão, no entanto, se reterritorializa em um ambiente totalmente diferente, onde reza, faz penitência e vive para fazer o bem e pagar seus pecados. Aqui podemos fazer a relação com a “*Evolução a-paralela*”, já que um sertanejo valentão não tem nada a ver com um pecador em remissão e santo. Ou seja, é um devir, uma contaminação, que acontece através de seres totalmente diferentes, sem nenhuma semelhança. É uma série que “explode na outra, cria circuito com outra: aumento de potência ou circuito de intensidades.” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 17).

Mas como criar um Corpo sem Órgãos não é destruir, apenas reorganizar de forma positiva o organismo, o rosto de santo de Augusto Matraga tem seus altos e baixos. Ele não esquece por completo seu rosto de sertanejo patriarcalista, chefe de família, e por isso, muitas vezes a tristeza toma conta de si, como acontece quando Tião da Thereza traz notícias de sua esposa e filha.

Dona Dionóra, continuava amigada com seu Ovídio, muito de bem os dois, com tenção até em casamento de igreja, por pensarem que ela estava desimpedida de marido; com a filha, sim, é que fora uma tristeza: crescera sã e se encorpara uma mocinha muito linda, mas tinha caído na vida, seduzida por um cometa, que a levava do arraial, para onde não se sabia... O Major Consilva prosseguia mandando no Murici, e arrematara as duas fazendas de Nhô Augusto... Mas o mais mal-arrumado tinha sido com o Quim, seu antigo

camarada, o pobre do Quim Recadeiro — “Se lembra?” — Pois o Quim tinha morrido de morte-matada, com mais de vinte balas no corpo, por causa dele, Nhô Augusto: quando soube que seu patrão tinha sido assassinado, de mando do Major, não tivera dúvida: ...jurou desforra, beijando a garrucha, e não esperou café coado! Foi cuspir no canguçu detrás da moita, e ficou morto, mas já dentro da sala-de-jantar do Major, e depois de matar dois capangas e ferir mais um... (ROSA, 2015, p. 315).

Ao ouvir o relato de Tião da Thereza, Nhô Augusto fica balançado, mas como tem a fé de que chegará sua hora e vez, segura seus impulsos que antes o dominavam. Neste ponto, o devir-Matraga já está encaminhado, tanto que Augusto diz para Tião da Thereza: “Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, Tião...” (ROSA, 2015, p. 315). O personagem é neste momento apenas Nhô Augusto, diferente daquele mesmo homem do início do conto. Agora ele sabe o que deve fazer e até mesmo consegue desviar a tentação para o mal: “abaixou o queixo; e nem adiantou repetir para si mesmo a jaculatória do coração manso e humilde: teve foi de sair, para trás das bananeiras, onde se ajoelhou e rejurou: — P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...”. (ROSA, 2015, p. 315). O desejo do protagonista de que cheguem sua hora e vez é o que o move e assim, a máquina desejante é também a desfazedora dos rostos de Augusto Matraga.

Com todo esse devir constante, o personagem tenta criar para si um CsO, o que não quer dizer que ele esteja em busca da dor e nem mesmo do prazer pelo sofrimento. Augusto apenas procura para si um CsO que é constituído pelo sofrimento, assim como afirmam Deleuze e Guatarri sobre o masoquista, cuja relação cabe perfeitamente no caso do protagonista do conto de Guimarães Rosa. (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 12).²⁷

Mas com tanto sofrimento, Nhô Augusto não consegue desviar a tristeza que o ronda e chega a duvidar de sua redenção. Sua vontade era de voltar e vingar-se de todos, porém, lembrava – se sempre do que o padre tinha lhe dito.

Sim, era melhor rezar mais, trabalhar mais e escorar firme, para poder alcançar o reino-do-céu. Mas o mais terrível era que o desmazelo de alma em que se achava não lhe deixava esperança nenhuma do jeito de que o Céu podia ser.

— Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homênia, será que eu posso mesmo entrar no céu?!...

— Não fala fácil, meu filho!... Dei’stá: debaixo do angu tem molho, e atrás de morro tem morro.

— Isso sim... Cada um tem a sua vez, e a minha hora há-de chegar!...” (ROSA, 2015, p. 316).

²⁷ Para Deleuze e Guatarri, o desejo se completa nele mesmo e por isso, “o sofrimento do masoquista é o preço que ele deve pagar, não para atingir o prazer, mas para desligar o pseudoliame de desejo com o prazer como medida extrínseca. [...] Em suma, o masoquista serve-se do sofrimento como de um meio para constituir um corpo sem órgãos e depreender um plano de consistência do desejo. Que existam outros meios, outros procedimentos diferentes do masoquismo e certamente melhores é outra questão; o fato é que este procedimento convém a alguns.” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 16). Os filósofos defendem que o masoquista não busca a dor, mas um CsO. “O que é certo é que o masoquista fez para si um CsO em tais condições que este, desde então, só pode ser povoado por intensidades de dor, *ondas doloríferas*. É falso dizer que o masoquista busca a dor, mas não menos falso é dizer que ele busca o prazer de um forma particularmente suspensiva ou desviada. Ele busca um CsO, mas de tal tipo que ele só poderá ser preenchido, percorrido pela dor, em virtude das próprias condições em que foi constituído.” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p. 12).

As ondas de sofrimento pelas quais passa o personagem vão modificando-o cada vez mais, desrostando-o. O sofrimento de Nhô Augusto faz com que ele perceba o mundo ao seu redor, prestando atenção em paisagens que antes passariam despercebidas por ele. A natureza passa a ter um poder fundamental no ressurgimento do protagonista, fazendo-o acreditar que sua hora chegará.

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma cousa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada... E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: — “Sapo na seca coaxando, chuva beirando”, mãe Quitéria!... — Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava-pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu. Então, tudo estava mesmo muito mudado, e Nhô Augusto, de repente, pensou com a ideia muito fácil, e o corpo muito bom. Quis se assustar, mas se riu:

— Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim...

— Louvor ao Divino, meu filho!” (ROSA, 2015, p. 317-318).

É como se a natureza representasse a primavera da vida do protagonista. O surgimento de novas flores ou de novas esperanças é um sinal de que sua hora estava para chegar. A penitência já não é mais motivo de sofrimento, mas o caminho para a redenção.

Quando Joãozinho Bem-Bem e seu bando chegam ao Povoado do Tombador, Augusto Matraga fica admirado com tais homens, pois eles lembram seu estilo de vida antes da queda do penhasco. Ele se autoidentifica com o grupo e rapidamente os abriga e os alimenta. Oliveira destaca que Augusto, através do bando de Bem-Bem “retorna a si mesmo mas já em devir-Matraga, atualizando-se em inédita conexão com o fora.” (OLIVEIRA, 2003, p. 114). Mesmo recebendo o convite do chefe do grupo para integrar-se a eles, Augusto recusa, pois já não é mais o mesmo e sabe que ainda não chegou sua hora.

Ele tem a oportunidade de se vingar do Major Consilva através de seu novo amigo e sua turma, porém, o protagonista é firme em sua decisão de se redimir de seus pecados e mesmo se entusiasmando com a chegada dos jagunços, não cai em tentação.

E só então foi que ele soube de que jeito estava pegado à sua penitência, e entendeu que essa história de se navegar com religião, e de querer tirar sua alma da boca do demônio, era a mesma coisa que entrar num brejão, que, para a frente, para trás e para os lados, é sempre dificultoso e atola sempre mais. (ROSA, 2015, p. 325).

Sua fé fez com que não desanimasse e em uma linda manhã de sol, através de sinais da natureza, Augusto sente que chegou sua hora de partir, e assim como Jesus Cristo, sai em seu jumento, buscando sua hora e vez ou mesmo, a continuação de seu devir-Matraga. Chegando ao povoado do Rala-Coco ele encontra Joãozinho Bem-Bem,

que o conta sobre a morte de Juruminho, capanga de seu bando que foi morto pelas costas. O assassino fugiu, mas o chefe dos Jagunços promete a desforra da família do matador. Além disso, Augusto é novamente convidado a integrar-se ao grupo, convite que mais uma vez é recusado pelo protagonista. No acampamento de Bem-Bem surge um velho, pai do assassino de Juruminho, que implora ao chefe dos jagunços para que não faça nada à sua família.

— Ai, seu Joãozinho Bem-Bem, então lhe peço, pelo amor da senhora sua mãe, que o teve e lhe deu de mamar, eu lhe peço que dê ordem de matarem só este velho, que não presta para mais nada... Mas que não mande judiar com os pobrezinhos dos meus filhos e minhas filhas, que estão lá em casa sofrendo, adoecendo de medo, e que não têm culpa nenhuma do que fez o irmão... Pelo sangue de Jesus Cristo e pelas lágrimas da Virgem Maria!... (ROSA, 2015, p. 334).

Joãozinho Bem-Bem, mesmo vendo o velho ajoelhado implorando que não fizesse nada a sua família, diz não ter como atendê-lo. No entanto, chega a hora e a vez de Augusto Matraga e este se mete na conversa: “— Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês estão querendo fazer em casa dele é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!” (ROSA, 2015, p. 335).

Mesmo Nhô Augusto pedindo para que Bem-Bem não fizesse nada contra a família do assassino, o chefe jagunço discorda e ainda acha de mau gosto seu próprio amigo pedir-lhe isto. Vendo que não teria mais jeito, o protagonista diz que então o outro terá de passar por cima de seu cadáver, pois não mais compactua com injustiças. Neste momento é a hora e vez de Matraga, que parte para cima, não se esquecendo de invocar a Deus: “— Epa! Nomopadrosfilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da mãe, que chegou minha vez!...” (ROSA, 2015, p. 335).

A briga foi intensa e no final restaram só Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem, para morrerem ali, juntos. Aquele, sem esquecer sua fé, dizia ao outro para que se arrependesse de todo o mal que fez para poder alcançar o céu. Satisfeito com sua hora e vez que enfim chegou, Matraga quer morrer na paz do Senhor: “— P’ra dentro de casa, não, minha gente. Quero me acabar no solto, olhando o céu, e no claro... Quero é que um de vocês chame um padre... Pede para ele vir me abençoando pelo caminho, que senão é capaz de não me achar mais... E riu.” (ROSA, 2015, p. 337).

Nhô Augusto, que surgiu naquele arraial com o animalzinho sagrado, reforça seu rosto de santo para toda aquela gente, já que morreu fazendo justiça a uma família. “— ‘Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!...’” (ROSA, 2015, p. 337). O velho também agradecia ao homem que apareceu naquele dia, naquele povoado, para salvar toda a sua família: “— Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem este santo morrer assim...” (ROSA, 2015, p. 337).

Abençoando a filha e dona Dionóra, o protagonista morre contente por ter se cumprido a profecia do padre. “Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento.” (ROSA, 2015, p. 338).

Mas apesar de ter morrido como um santo para as pessoas que viram a justiça que ele fez, Augusto Matraga não o é, pois compartilha ao mesmo tempo de outro rosto, o do mal, ou seja, ele fez justiça matando outra pessoa ou ainda, fez o bem através do mal. Deste modo, pode-se dizer que em sua hora e vez o protagonista ganha uma nova rostidade, o rosto de Matraga ou devir-Matraga. Aquele que no início do conto “não é Matraga, não é nada.” (ROSA, 2015, p. 298); agora sim é alguém, é Matraga, a fusão

entre o bem e o mal. Seu instinto violento que antes servia apenas para fazer o mal agora é utilizado para fazer o bem.

De acordo com Queiroz (2017), “Catolicismo popular e jagunçagem se misturam no enredo para a composição da transformação existencial gradativa do personagem Nhô Augusto, de homem violento, imoral e egoísta, até conseguir alcançar um novo *ethos*, cujo clímax é na hora da sua morte.” (QUEIROS, 2017, p. 88). Em sua hora e vez não é apenas o Augusto valentão que está ali nem apenas o santo. Sua hora gloriosa é constituída por ambos os rostos ou mesmo, pelo rosto Matraga. Além disso, este nome, discutido no início deste tópico, revela grande relação de sentido entre seu significado e o personagem. Segundo Queiroz:

é um neologismo de **matraz**, cujo significado etimológico associa-se a um vaso utilizado para operações alquímicas que envolvem transformações elementares e anímicas. Este termo, sendo usado no título para significar metaforicamente o personagem, indica a sua capacidade de atuar como um alquimista de sua própria existência, moldando-a a partir de uma essência de barro, própria a um homem violento, cheio de desejos e vícios carnisais, para a construção de uma existência de ouro, elevada espiritualmente, alcançada a partir da penitência, da meditação e do trabalho cujo clímax é o momento de sua “hora e vez”. (QUEIROZ, 2017, p. 88).

Deste modo, em concordância com o significado de sua alcunha, Matraga é um ser em constante devir, como ocorre na cena de sua morte. Através de seus desejos positivos ele se reconstitui como outro homem, como Matraga, que é o bem e o mal, uma contradição.

Sendo assim, o caráter filosófico de “A hora e a vez de Augusto Matraga” é afirmado. No início da narrativa conhecemos Matraga como aquele que não é nada, pois o verdadeiro Matraga ainda não existia. Através da “pré-morte”, por que passa o personagem, este inicia seu devir-Matraga mostrando-nos a face do homem que agora existe.

3. Considerações finais

Deleuze e Guatarri (1995) afirmam que “Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.” (DELEUZE & GUATARRI, 1995, p. 11). Sendo assim, não há uma essência que define o indivíduo, uma vez que a cada momento estamos vivenciando novas experiências, desfazendo nosso rosto e nosso organismo.

A multiplicidade de conexões que realizamos através do fora, da linha de fuga, é a qual Augusto Matraga caminha ao resolver desfazer seu rosto e tentar criar para si um CsO. No final, o personagem não é mais o mesmo do início da narrativa, pois ele encaminhou seu devir-Matraga e assim, não é mais Augusto Esteves das Pindaíbas, nem mesmo Nhô Augusto, pois ele se transformou em outro.

Com seu teor filosófico que faz pensar sobre a vida, “A hora e a vez de Augusto Matraga” nos mostra de forma muito radical as mudanças que o indivíduo passa no transcorrer da vida, mesmo que sejam transformações que passam despercebidas. Diante da imensidão do mundo, não há como escapar da contaminação de tudo ao redor.

Pensando no protagonista, o melhor dos destinos é fugir das organizações que nos prendem a tal ponto que bloqueiam as conexões com o mundo externo. Deste mesmo modo, é imprescindível fugir também das rostificações e de um corpo todo

organizado, cuja tarefa nunca termina. Como diriam Deleuze e Guatarri, o destino do homem é tornar-se oculto. (DELEUZE & GUATTARRI, 1996, p. 36).

Quanto a prosa rosiana em geral, mesmo sendo regionalista ela não se prende a aspectos apenas do sertão. O conto analisado neste estudo é um exemplo da dimensão de temas existenciais abordados por Guimarães Rosa, seja de teor religioso, metafísico ou místico, o que nos possibilitou a realização de uma análise filosófica.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles & GUATTARRI, Felix. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. (Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 11-37.

_____. Como criar para si um Corpo sem Órgãos; Ano Zero – Rostidades. In: _____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3. (Coord. Tradução Ana Lúcia de Oliveira). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 9-61.

ROSA, João Guimarães. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 265-300.

OLIVEIRA, Silvana. O terceiro estado em Guimarães Rosa: A aventura do devir. 2003. 240 p. Tese (Doutorado em Teoria e história da literatura). UNICAMP, Campinas, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269858/1/Oliveira_Silvana_D.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

QUEIROZ, Carlos Eduardo Japiassu de. A Hora e a Vez, no conto "A Hora e a Vez de Augusto Matraga", de Guimarães Rosa. **Entheoria: Caderno de Letras e Humanas**, Serra Talhada, v. 4, n. 1, p.87-100, dez. 2017. Disponível em: <<https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=34356&s=grosa>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

A METAMORFOSE E A DESUMANIZAÇÃO DE GREGOR SAMSA

Lucas Cyrino

Submetido em 23 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 03 de outubro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro, p. 101-111

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

A METAMORFOSE E A DESUMANIZAÇÃO DE GREGOR SAMSA

THE METAMORPHOSIS AND THE DEHUMANIZATION OF GREGOR SAMSA

Lucas Cyrino²⁸

RESUMO: Este artigo observa, na literatura, as implicações da metamorfose. Partindo do pressuposto que o estágio anterior à transmutação é o humano, buscamos em Benjamin (1992) e Benveniste (1991) uma concepção de linguagem que reconhece a posição superior do humano em relação aos demais seres e coisas da natureza, animada ou inanimada. A metamorfose, na medida em que faz com que o homem passe à condição física daqueles que antes eram a ele subordinados, termina por desumanizá-lo. Para tanto, observamos, inicialmente, como a metamorfose opera na literatura a partir do exemplo de dois mitos oriundos d'As metamorfoses, de Ovídio. Finalmente, debruçamo-nos a verificar de que maneira as condições da metamorfose estabelecidas em Ovídio são modificadas n'A metamorfose, de Franz Kafka.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem; Desumanização; Metamorfose; Franz Kafka.

ABSTRACT: This article observes the implications of the metamorphosis in literature. Assuming that the pre-transmutation stage is human, we seek in Benjamin (1992) and Benveniste (1991) a conception of language that recognizes the superior position of the human in relation to other beings and things of nature, animated or inanimate. The metamorphosis, as it makes man go to the physical condition of those who were before subordinated by him, ends up dehumanizing him. For this, we first observe how metamorphosis operates in literature from the example of two myths originating from The metamorphosis, by Ovid. Finally, we examine how the conditions of metamorphosis established in Ovid are modified in Franz Kafka's Metamorphosis.

KEYWORDS: Language. Dehumanization. Metamorphosis. Franz Kafka.

1 A linguagem do homem

Em ensaio de 1916, intitulado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, Walter Benjamin (1992) explora uma compreensão acerca da linguagem que a reconhece não apenas como o centro da comunicação dos homens, mas também analisa a parcela da linguagem atrelada às coisas – aos objetos e aos animais, por exemplo – que estão presentes na natureza e que dependem do homem para, de alguma forma, serem comunicadas. Como todos os seres e todas as coisas participam da linguagem para expressar-se e comunicar-se, é por meio dela que se expressa o que Benjamin chama de conteúdo espiritual: “não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, seja na inanimada que, de certa forma, não participe na linguagem, porque a todos é essencial a comunicação do seu conteúdo espiritual” (1992, p. 177). Esse conteúdo, portanto, pode ser o cerne da própria mensagem – ou o signo, na medida em que agrega fatores significantes, interpretáveis a partir do código da linguagem usado pelo emissor no ato de comunicação, e significados, na realização do discurso – seja tal mensagem expressa verbalmente ou não.

²⁸ Doutorando em Letras na UFRGS, é Mestre em Estudos de Literatura pela mesma universidade, atuando na linha de pesquisa Literatura, Sociedade e História da Literatura. E-mail: laccyrino@gmail.com.

A comunicação desse conteúdo espiritual depende desses fatores linguísticos e extralinguísticos (ou do signo, na analogia que propomos), mas principalmente do eixo significante no processo, reconhecido como conteúdo linguístico. Intrinsecamente ligados ambos os conteúdos, linguístico e espiritual, aquilo que chamamos de signo, no termo saussureano, é chamado por Benjamin de conteúdo intelectual, cuja expressão só se realiza por meio da linguagem. Esta, por sua vez,

significa o princípio orientado para a comunicação de conteúdos intelectuais. [...] Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam. (BENJAMIN, 1992, p. 177)

Nessa direção, a linguagem permite comunicação à essência espiritual porque une o eixo que lhe dá sentido (conteúdo espiritual) com o eixo que o nomeia (conteúdo linguístico). Isso talvez baste para identificar que a essência linguística, diferentemente da essência espiritual, pode estar relacionada à língua, manifestação própria do homem; contudo, “a essência espiritual que se transmite na linguagem não é a língua em si, mas algo que dela deve ser diferenciado” (BENJAMIN, 1992, p. 178). A essência espiritual está presente no homem, mas também em todas as outras coisas e seres da natureza que, participantes na linguagem, possuem alguma significação.

Diferente das demais espécies animais, a linguagem do ser humano, que se realiza inicialmente com base na oralidade, faz com que seu conteúdo espiritual seja expresso na sua própria linguagem, na sua própria comunicação. Dominando essa capacidade comunicativa com exclusividade entre os outros seres da natureza (e entre todas as coisas), o homem se coloca em posição hierárquica imediatamente superior e absoluta, pertencendo a ele o domínio sobre a comunicação e sobre os “nomes” que ele mesmo atribui aos outros seres, projeções semiológicas ou simbólicas de significados e significantes (cf. BENJAMIN, 1992, p. 182). Ainda que todos os seres participem na linguagem pela comunicação de seu conteúdo espiritual, somente o homem ativa essa comunicação *por meio* dela.

Se a linguagem está na essência do ser humano, significa que ela é o ponto que estabelece a mediação entre ele e o mundo à sua volta, entre ele e seus pares, entre ele e os outros seres da natureza. A linguagem também está na essência dos outros seres, mas a eles falta a parcela “significante” que lhes permita realizar-se na comunicação de maneira autônoma, independente. Há, portanto, uma diferença entre a *linguagem do homem* e a *linguagem das coisas*, porque, se considerarmos que a base da comunicação parte da língua, que está relacionada à comunicação humana, os outros seres são colocados em posição imediatamente dependente e subordinada em relação ao homem, posto que incapazes de comunicar suas essências espirituais de modo autônomo.

Essa subordinação ocorre porque, de acordo com Benjamin,

o homem comunica a sua própria essência espiritual *na* sua linguagem. Mas a linguagem do homem fala por palavras. O homem comunica, pois, a sua própria essência espiritual (na medida em que é comunicável), *denominando* todas as outras coisas. [...] A *essência linguística do homem* é, pois, o fato de *ele designar as coisas*. (1992, p. 180, grifos do autor)

Se o homem nomeia e, ato contínuo, estabelece domínio hierárquico sobre as coisas, é por meio da palavra que essa linguagem se materializa. Antes de ser escrita, a palavra é oralizada, expressando a comunicação por meio do aparelho fonador estritamente particular à espécie humana. Logo, se a linguagem das coisas – e das

demais espécies animais – não se realiza pela fala, então o seu conteúdo espiritual fica preso ao plano do não-comunicável; sua expressão – e sentido – só se realiza quando dotada de algum significado atribuído pelo homem.

Em direção semelhante, Émile Benveniste observa que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*” (1991, p. 286, grifo do autor). À primeira vista, a afirmativa de Benveniste corrobora que a língua constitui o homem, e isso por si só já seria óbvio o suficiente se considerarmos, tal como Benjamin, que a capacidade de comunicar-se pela língua é única da humanidade. Porém, levando em conta que o homem comunica a sua própria essência na medida em que se comunica pela linguagem, é o ato de comunicar-se com o outro (um “tu”, em termos de Benveniste) que se constitui a sua essência, que o constitui como sujeito. Mais que isso: a essência espiritual do homem concebe a sua existência não apenas na medida em que ele se comunica com outros homens, mas também à medida que nomeia o mundo ao seu redor, porque é desse processo de troca de experiências – ou troca de subjetividades, para incorrer na terminologia proposta por Benveniste (1991, p. 289) – que o homem amadurece e se constitui como sujeito, como pessoa atuante no mundo em que vive: “a instalação da ‘subjetividade’ na linguagem cria na linguagem e, acreditamos, igualmente fora da linguagem, a categoria da pessoa” (BENVENISTE, 1991, p. 290).

É também por meio da linguagem que o homem comunica a arte. Dotada de conteúdo simbólico e espiritual, a arte é capaz de unir ou separar o homem e a natureza, o homem e os outros homens, o homem e os animais, o homem e as coisas; mas volta-se sempre ao homem, já que é por sua ação que o seu sentido se materializa em linguagem, seja ela verbal, não verbal ou performática. No que diz respeito à literatura, criação humana, essa materialização se dá, via de regra, na superfície do texto, da palavra-signo expressa por meio do código escrito, mesmo quando esse texto é oriundo da oralidade. O percurso que se estabelece na relação entre o homem e a arte, nessa medida, influencia direta e intimamente a constituição do homem como sujeito, porque a experiência estética pressuposta pela arte acaba por humanizá-lo ainda mais, acaba por permitir que este homem de alguma forma “amadureça” o seu modo de interagir com o mundo.

Se a arte, como uma das manifestações da linguagem humana, propõe a formação (ou o desenvolvimento) de um sujeito autônomo, pensante e mais humano, e se além da arte a própria comunicação baseada na linguagem humana também oferece algum tipo de superioridade ao homem em relação aos outros seres e coisas, dada a sua particularidade no trato com a língua, então o homem ocupa uma posição não apenas privilegiada, mas aparentemente intocável: o homem é o senhor da natureza. O que pode abalar essa relação, o que pode fazer com que ela se inverta? O que pode fazer com que o homem, do alto de sua superioridade, termine desumanizado, fazendo parte das classes que antes eram a ele subordinadas?

2 A metamorfose como punição

Se a superioridade do homem em relação aos demais seres e coisas se realiza na linguagem, talvez seja válido considerar que essa hierarquia se configura inerente às suas diversas manifestações, inclusive a artístico-literária – o que impele, imediatamente, uma resposta negativa à pergunta formulada anteriormente: nada, no mundo real, pode fazer com que o homem seja subordinado às coisas e seres por ele nomeados. Paradoxalmente, porém, à medida que a arte (como a literatura) venha a pressupor um contexto ficcional, aí, sim, torna-se possível ao homem descer de seu

posto de superioridade e autoridade e acabar ao mesmo nível das coisas que antes nomeava – privado, portanto, da comunicação baseada na linguagem.

O que pretendemos defender, inicialmente, é que, no campo da ficção literária, a perda da comunicação pode ser o produto imediato de uma metamorfose no homem. Se esse tipo de transformação exige transmutação corpórea, é fato que o homem deixa de lado a sua aparência humana – e, com ela, deixa também a linguagem, posto que esta não seja partilhada por nenhuma outra espécie ou coisa. Logo, a perda da capacidade comunicativa representa a perda da própria humanidade, em favor de uma vida que continua – ou se inicia – em uma nova forma, seja ela animal ou vegetal. Nesses casos, a natureza da essência espiritual de cada coisa provavelmente se converte em outra, posto que a capacidade de comunicá-la, na direção de constituir uma essência intelectual, agora depende unicamente da percepção e da ação de outro ser humano.

A primeira indicação nessa direção talvez possa ser observada na mitologia, de onde emerge a discussão sobre a metamorfose pretendida neste estudo. Em *As metamorfoses*, de Ovídio, mais precisamente no mito fundador “Palas e Aracne”, por exemplo, Tritônia decide castigar Aracne porque esta supostamente se nega a aceitar a sua superioridade na arte tecelã; sentindo-se desafiada e ofendida diante da ideia de ter sido instruída por Palas, a moça propõe uma competição a partir da qual se chegaria à autora da arte “superior”. Ocorre que a peça de Aracne desponta em beleza, de modo que, coberta de inveja e mágoa, Tritônia rasga sua tela e golpeia-lhe a testa. Diante da afronta, Aracne se enforca, mas tem a própria morte entrecortada pela ação de Palas que, não contente com a situação, acaba por verdadeiramente puni-la, metamorfoseando-a em uma aranha:

“Pode viver atrevida, mas pendurada. E, para que não acalentes esperanças no futuro, determino que o mesmo castigo seja aplicado contra a tua estirpe e teus mais afastados descendentes”. Depois disso, ao partir, espargiu o suco de uma planta infernal, e, mal Aracne foi tocada pelo filtro maldito, caíram-lhe os cabelos, o nariz e as orelhas; a cabeça tornou-se minúscula e o corpo se encolheu proporcionalmente; nas ilhargas se prendem dedos em lugar de pernas; o resto é o ventre, de onde, no entanto, deixa escapar o fio, e, tornada aranha, continua a tecer, como antigamente. (OVÍDIO, 1983, p. 145)

A cólera de Tritônia não aparece de graça: a superioridade que tentava demarcar artisticamente em relação a Aracne, embora carregada de inveja, é provavelmente transposta da origem social da jovem tecelã que, vinda da plebe, conquistara fama por meio da arte. Quando se vê ameaçada, a tendência de Tritônia é subjugar Aracne, que acaba transformada em um inseto – a aranha, daí o caráter fundador do mito – quase “monstruoso”, já que, pelo que se percebe na narração, a transmutação sofrida pelo seu corpo faz com que haja necessariamente uma mudança de reino animal. Em uma palavra, Aracne perde sua humanidade, e perde, com ela (sob o jugo da superioridade exercida tanto por Tritônia, quanto por Palas, que em “piedade” a metamorfoseia), a posição ainda superior que exercia em relação às outras espécies animais, posto que perde a capacidade de realizar-se por meio da linguagem, de constituir-se como sujeito – perde, enfim, a capacidade de se comunicar.

Situação não muito distinta acontece com Dafne no mito homônimo, também oriundo d’*As metamorfoses*, de Ovídio. Ela, ninfa filha do Peneu (divindade que, na mitologia, assumia a forma de um rio), acaba por ser envolvida em uma situação cuja culpa, se lhe fosse devida, talvez estivesse relacionada à sua beleza. Ocorre que, logo após Apolo ter derrotado a grande serpente Píton, este vê Cupido manipulando o seu arco e corda. Movido pelo orgulho, Apolo insulta-o: “contenta-te, com o teu facho, de seguires a pista de não sei que amores, e não aspores aos louvores que mereço”. Cupido,

porém, responde à altura: “Que o teu arco atinja tudo, ó Febo. O meu te atingirá. Tanto quanto todos os seres vivos são superados por um deus, a tua glória é inferior à minha” (OVÍDIO, 1983, p. 27).

O filho de Vênus, então, prepara duas setas distintas, uma capaz de afastar o amor e outra de aproximá-lo. A primeira seta é direcionada a Apolo; a segunda é direcionada a Dafne, e entre ambos se inicia uma espécie de caça: a ninfa, cuja beleza fazia-se notar, foge em disparada do seu suposto pretendente. Quando já não aguenta mais correr, suplica a Peneu: “Socorre-me, meu pai! Se vós, os rios, tendes um poder divino, muda a minha aparência, culpada de muito agradar!”. Imediatamente começa a metamorfose de Dafne, indicando resposta positiva por parte de seu pai:

Mal acabara a súplica, um pesado torpor lhe invade os membros; seu peito delicado se reveste de uma fina casca, os cabelos se transformam em folhas, os braços em ramos; os pés que ainda há pouco corriam tão rápidos, são raízes ao chão presas agora, o rosto desaparece na fronte. Somente o seu encanto permanece. Febo ainda a ama e, pondo a mão no tronco, sente o coração que continua a bater sob a nova casca. Abraçando os ramos, como se fossem membros, cobre a madeira de beijos, mas a madeira se furta aos seus beijos. (OVÍDIO, 1983, p. 29)

A metamorfose de Dafne difere substancialmente daquela sofrida por Aracne porque agora se trata de uma súplica pessoal, enquanto no outro caso tratava-se de uma punição direta – ou seja, Aracne restava metamorfoseada em aranha como resultado de suas ações. A situação de Dafne, porém, não afasta completamente a possibilidade da punição, colocando-a em segundo plano. Ciente de sua beleza, Dafne acredita que é essa característica que faz com que Apolo a persiga, quando a punição, que partira do Cupido, estava dirigida a ele: amando sem reciprocidade, ele é quem deveria sofrer por cortejá-la sem conseguir resposta.

No auge do desespero, porém, a ninfa suplica que seja transfigurada, mas não explicita que seu desejo fosse ser transformada em uma árvore, ou outra espécie animal – sua fala é bastante clara: “muda a minha aparência, culpada de muito agradar!”. Dafne, quando metamorfoseada em loureiro, deixa para trás a sua humanidade, mas não deixa a sua essência, posto que continua bela (“Somente o seu encanto permanece”). A noção de “aparência”, aparentemente, é levada ao caso extremo de fazê-la passar por um processo de transmutação, convertendo-a em outro tipo de ser vivo, por sua vez pertencente a um reino distinto da natureza.

As metamorfoses de Aracne e Dafne, embora possuam caráter punitivo, permitem que se edifiquem na literatura os pilares característicos dessa mudança corpórea. Em certa medida, o conteúdo espiritual que se realiza no ser humano por sua própria expressão perde validade quando sofre uma transmutação, pois a partir da metamorfose, ocupando um novo corpo, integrando uma nova categoria animal ou vegetal, esse ser deixa de lado seu caráter “humano” para receber, finalmente, uma nova “personificação”, da qual resulta a perda da linguagem humana – ato contínuo, a irrealização autônoma e soberana do conteúdo espiritual expresso em linguagem. Nota-se o fato em Aracne quando se percebe que a metamorfose é o fim único de sua existência, imediatamente inferior aos seres humanos (posto que se torna um inseto) e desprovida de comunicação, sem falar na condenação estendida à sua estirpe. Com Dafne, por sua vez, a punição não segue caminho muito diferente: mesmo que mantenha preservado o seu encanto (a sua essência espiritual), quando transformada em árvore a ninfa acaba privada permanentemente da comunicação humana.

3 A metamorfose de Gregor Samsa

Com Kafka, a metamorfose ocupa um novo patamar na arte literária, no qual o mito passa a ser não mais formador, mas transformador. Se antes sabíamos o contexto e/ou a razão pela qual Aracne e Dafne acabaram transmutadas, agora não sabemos que condições e ações fizeram com que Gregor Samsa acordasse metamorfoseado. Além disso, não se pode afirmar que se trata de uma ação punitiva, dado que a metamorfose não é o fim da realização de sua linguagem, mas o início de uma nova perspectiva:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas [...]. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos.

– O que aconteceu comigo? – pensou.

Não era um sonho. [...] (KAFKA, 1997, p. 7)

A metamorfose de Gregor leva a um novo reconhecimento do ambiente, a uma nova perspectiva em relação ao seu modo de vida, afetando a sua família (que, gradativamente, trata-o cada vez mais como animal, como inseto, ao ponto de pretender jogá-lo à rua), mas também encaminha a desumanização que lhe é inerente à manutenção do seu conteúdo espiritual. Kafka mantém a capacidade comunicativa de Gregor e de sua essência porque há nele a manutenção de alguma linguagem, embora seja ininteligível às demais personagens. Essa manutenção é revelada pelo narrador que, quando não utilizando o discurso indireto livre, traz a fala de Gregor seguida ou precedida do verbo “pensar” – como na citação anterior, que termina com “O que aconteceu comigo? – pensou”. O ato de pensar não é realizar-se na língua, justamente porque não há interação com um outro – com um “tu”, no termo de Benveniste – com o qual se choquem identidades e construções de sujeito na direção de promover alguma intersubjetividade. Dado que antes da metamorfose Gregor tenha tido a experiência do humano, na situação à qual Gregor se resume, agora, sua subjetividade fica reduzida a si mesmo, ao alcance apenas da consciência do narrador que não interage com ele.

Logo, a situação de Gregor é de difícil resolução. À diferença do que acontecia com Aracne, sua transformação não funda uma nova espécie que perdure ao longo da história da humanidade; além disso – e o mais importante –, Gregor de alguma forma persevera na manutenção da sua essência espiritual, que é, muito provavelmente, a mesma de quando tinha uma forma física humana. Ocorre, no entanto, que agora ele já não pode se comunicar com outros seres humanos, porque não possui mais o domínio da linguagem – nem mesmo a aparelhagem orgânica necessária, particular apenas à espécie humana.

É, contudo, a comunicação acessível apenas ao leitor e ao narrador que coloca Gregor Samsa em uma nova perspectiva em relação à metamorfose, revista e refundada por Kafka em 1912. Com Gregor “metamorfoseado num inseto monstruoso”, a metamorfose ainda lhe retira a humanidade e coloca-o numa posição hierárquica e organicamente inferior à espécie humana. Entretanto, apesar da sua “nova personificação” impedir sua realização na linguagem com e entre os demais seres humanos, a condição da metamorfose não impede que seu conteúdo espiritual se realize e, à revelia do que até então se estabelecia para as metamorfoses na literatura, seja acessível a um outro – neste caso, o leitor.

4 A chancela da desumanização

Gregor não é mais um ser humano, já que se encontra metamorfoseado em um inseto. Conserva, contudo, a essência espiritual de quando dispunha da forma humana, como se restasse nele uma parcela de humanidade, mesmo que enfraquecida pela situação adversa. É provável que para si, mesmo sentindo-se em um corpo estranho, Gregor ainda conservasse uma consciência de mundo que o colocasse como humano. No entanto, a partir da percepção e do julgamento daqueles que o rodeiam, a noção de Gregor em relação a si também muda – e a chave dessa mudança de perspectiva está basicamente na linguagem.

Ainda no início da novela, quando Gregor fica agitado ao perceber que o tempo passa e que, às sete horas, já perdera o trem das cinco que o levaria ao trabalho, sua mãe bate na porta do quarto para chamá-lo – é a primeira tentativa de interação de alguém com Gregor, e, notemos, trata-se de uma interação baseada na linguagem humana. Quando percebe a voz da mãe, porém, ele ao mesmo tempo se surpreende com a sua própria voz:

Gregor se assustou quando ouviu sua própria voz responder, era inconfundivelmente a voz antiga, mas nela se imiscuía, como se viesse de baixo, um pipilar irreprimível e doloroso, que só no primeiro momento mantinha literal a clareza das palavras, para destruí-las de tal forma quando acabavam de soar que a pessoa não sabia se havia escutado direito. Gregor quisera responder em minúcia e explicar tudo, mas nestas circunstâncias se limitou a dizer:

– Sim, sim, obrigado, mãe, já vou me levantar. (KAFKA, 1997, p. 11)

A descrição da voz de Gregor anuncia que o som por ele emitido não é exatamente humano. Ciente ou não completamente consciente de que seu corpo passara por uma metamorfose, Gregor, à primeira vista, começa a perceber que a mudança também se estende à sua voz – embora ainda não aceite completamente – de modo que essa transformação logo se converterá em uma ruptura do processo comunicativo. Tanto sucede assim que a sequência, tratando da percepção dos familiares externos ao quarto em relação à voz de Gregor, fará notar que algo não corre bem com o protagonista: todos batem à sua porta e chamam pelo seu nome, enquanto ele, consciente de que há algum problema, limita-se a falar “através da pronúncia mais cuidadosa e da introdução de longas pausas entre as palavras”, num esforço “[...] para retirar à sua voz tudo que chamasse a atenção” (KAFKA, 1997, p. 11-12).

Uma vez que Gregor permanece no quarto, sua agitação é toda voltada a concentrar-se em uma maneira de finalmente levantar da cama. Ele empreende uma movimentação lenta enquanto seus pais, da sala, continuam chamando-o; em meio a isso, Gregor chega a imaginar como seria mais fácil se conseguisse a ajuda de duas pessoas fortes, como o pai e a empregada, que o poriam em pé e ele finalmente poderia dar cabo daquela situação. Gregor sai do devaneio quando ouve alguém bater à porta que dá para a rua – trata-se do gerente da firma onde trabalha, vindo em pessoa verificar o motivo do atraso.

A dinâmica da cena é rápida ao cruzar a reflexão de Gregor, revelada pelo discurso do narrador, com a ação desencadeada. Para o primeiro caso, a denúncia sobre o sistema é levantada de imediato em relação à firma onde o protagonista trabalha: “Por que Gregor estava condenado a servir numa firma em que à mínima omissão se levantava logo a máxima suspeita?” (KAFKA, 1997, p. 16). A agitação dos pensamentos faz com que Gregor tome a brusca decisão de sair da cama a todo custo, jogando o corpo ao chão. O barulho retumba na sala, chamando a atenção do gerente

recém-chegado, de modo que tanto o pai quanto a irmã de Gregor, um por cada lado do quarto, tentam avisá-lo para que saia do quarto.

A mãe é quem intercede pelo filho, anunciando que algo deveria ter acontecido. Como Gregor continua no quarto e suas respostas aos chamados são aparentemente inaudíveis ou ininteligíveis aos demais, o gerente acaba revelando insatisfação em relação ao trabalho de Gregor e seu suposto “capricho” por não ir ao trabalho, insinuando que ele possa ter roubado dinheiro da firma em transações financeiras recentes. A denúncia tira o protagonista do controle:

– Mas, senhor gerente – exclamou Gregor fora de si, esquecendo tudo o mais na excitação –, eu abro já, num instante. Um ligeiro mal-estar, um acesso de tontura, impediram-me de me levantar. Ainda estou deitado na cama. Mas agora me sinto novamente bem-disposto. Já estou saindo da cama. Só um instantezinho de paciência! As coisas ainda não vão tão bem como eu pensava. Mas já estou bem. Como é que uma coisa assim pode acometer um homem? Ainda ontem à noite estava tudo bem comigo, meus pais sabem disso, ou melhor: já ontem à noite eu tive um pequeno prenúncio. Eles deviam ter notado isso em mim. Por que não comuniquei à firma? Mas sempre se pensa que se vai superar a doença sem ficar em casa. Senhor gerente, poupe meus pais! Não há motivo para censuras que agora o senhor me faz; também não me disseram uma palavra a esse respeito. Talvez o senhor não tenha lido os últimos pedidos que eu remeti. Aliás, ainda vou viajar com o trem das oito, as horas de repouso me fortaleceram. Não se detenha mais, senhor gerente; logo mais estarei pessoalmente na firma: tenha a bondade de dizer isso e de apresentar minhas recomendações ao senhor chefe. (KAFKA, 1997, p. 20)

De fato, a fala de Gregor revela a excitação por ele depreendida, que resulta no esforço desesperador para mover-se pelo quarto e pôr-se, enfim, de pé. Contudo, o início do parágrafo que revela essa ação, que é imediatamente o posterior à citação acima, alerta que “Gregor expelia tudo às pressas, mal sabendo o que falava” (KAFKA, 1997, p. 20-21). A comunicação de Gregor com os demais encontra, por fim, um obstáculo, posto que não se realiza completamente. É claro que a expressão “mal sabendo o que falava” está relacionada ao fato de ele falar às pressas, em meio à agitação; ouvida pelos outros, no entanto, essa expressão se converte em incompreensão, principalmente porque, para eles, o que Gregor fala não é inteligível:

– Entenderam uma única palavra? – perguntou o gerente aos pais. – Será que ele não nos está fazendo de bobos?
 – Pelo amor de Deus! – exclamou a mãe já em lágrimas. – Talvez ele esteja seriamente doente e nós o atormentamos. Grete! Grete! – gritou então.
 – Mamãe? – bradou a irmã do outro lado.
 Elas se comunicavam através do quarto de Gregor.
 – Você precisa ir imediatamente ao médico. Gregor está doente. Vá correndo ao médico. Você ouviu Gregor falar, agora?
 – Era uma voz de animal – disse o gerente, em voz sensivelmente mais baixa, comparada com os gritos da mãe. (KAFKA, 1997, p. 21-22)

A situação subsequente irá revelar o primeiro contato visual da família e do gerente com Gregor metamorfoseado, em meio a uma de suas raras saídas do quarto em direção à sala. Ele, ainda nesse ponto, tenta relacionar-se com os demais por meio de algum resquício de humanidade, alçada por sua responsabilidade junto ao trabalho – principalmente levando em conta que a família depende de Gregor economicamente. É possível, nesse ponto, que Gregor ainda se sinta um pouco humano porque conserva, na sua nova forma animal, a essência espiritual de quando possuía forma humana.

Essa essência torna-se passível de compreensão porque, graças à voz do narrador, é possível saber os pensamentos de Gregor, ou ainda aquilo que ele tenta expressar como mensagem aos demais. A comunicação, porém, não se realiza, posto que a subjetividade de Gregor não é posta em contato com a subjetividade dos outros – exceto pela repulsa que passa a ser praticada por todos, dado o andamento da narrativa que conduzirá à ideia, imposta no seio da família pouco antes da morte do protagonista, de que deveriam expulsá-lo de casa.

Se Gregor Samsa deixa de ser humano, por outro lado conserva algo da sua essência espiritual, que permanece inalterada. A desumanização do personagem acaba chancelada pelo comportamento que passam a exercer aqueles que o rodeiam, fruto imediato não apenas da metamorfose, mas da ruptura do processo comunicativo que ela impõe a todos os envolvidos. Não é possível comunicar-se com um ser não humano, porque, obviamente, somente a espécie humana é capaz de falar, de expressar-se pela linguagem e, assim, trazer à tona a sua essência espiritual, realizar-se na própria linguagem. Gregor realiza-se apenas em pensamento, de modo que, aos olhos dos outros, ele resume-se à nova espécie animal (o “inseto monstruoso” em que se metamorfoseia). Posto que o homem, detentor da linguagem, é superior a todos os outros seres e coisas, a reação dos familiares e das demais pessoas em relação a Gregor não poderia ser diferente: não poderia deixar de envolver uma parcela de repulsa, mas principalmente superioridade.

Considerações finais

Gregor acaba transfigurado em um inseto do qual se sabe pouco além do adjetivo “monstruoso”, da aparência e do tamanho; não se sabe a qual espécie esse inseto pertence, noção que se supõe saber no momento anterior à metamorfose, posto que Gregor fosse, obviamente, humano. Dado que o protagonista não é apresentado em momento algum na sua forma humana, a metamorfose, aqui, vai no caminho contrário daquele traçado por Aracne e Dafne, por exemplo. No caso delas, a transmutação era o resultado de ações desencadeadas por elas ou por pessoas próximas, afetando suas vidas e transformando-as perpetuamente em seres não humanos, dos reinos animal ou vegetal, cuja ruptura comunicativa não está estabelecida apenas no fato de não poderem mais se comunicar com outros humanos, mas sim no fato de absolutamente não comunicarem, de maneira autônoma (nem por pensamento, nem pela voz do narrador), qualquer sombra de sua essência espiritual anteriormente humana.

Em Kafka, a metamorfose não serve apenas para fundar uma explicação sobre algo, como acontecia com Aracne ou com Dafne, mas para abrir a chaga do inexplicável frente às relações interpessoais. Gregor mantém a sua essência espiritual humana na sua nova forma, e mesmo perdendo a capacidade da linguagem, ainda comunica essa essência por meio do pensamento (dado a saber pelo narrador). Dessa forma, Kafka estabelece, possivelmente, um novo capítulo na condição da metamorfose, já não limitadora da condição comunicativa da linguagem, da expressão e realização do conteúdo espiritual dos seres; afinal, não fosse a expressão íntima de Gregor a respeito de sua condição, traduzida pelo narrador e acessível a quem o lê, talvez sobrasse pouco à explicação da grandeza da obra kafkiana.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. Tradução de Maria Luz Moita. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992. p. 177-196.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novack e Maria Luiza Neri. Revisão de Isaac Nicolau Salum. 3. ed. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. p. 284-293.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1983.

O HOMEM DUPLICADO À LUZ DE ESPELHOS BORGIANOS: DO DIALOGISMO AO ABSURDO

Diego Gomes do Valle

Submetido em 24 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 29 de agosto de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro, p. 112-124

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

O HOMEM DUPLICADO À LUZ DE ESPELHOS BORGIANOS: DO DIALOGISMO AO ABSURDO

O HOMEM DUPLICADO IN THE LIGHT OF BORGIAN MIRRORS: FROM DIALOGISM TO ABSURD

Diego Gomes do Valle*

RESUMO: O presente artigo buscar analisar o romance *O homem duplicado*, do português José Saramago, trazendo temas e passagens paralelas dos contos e ensaios do argentino Jorge Luis Borges. Este intento se justifica na medida em que o escritor argentino sempre se utilizou da temática do duplo em seus escritos, fato que nos autorizou, esperamos, a estabelecer conexões com a prosa do escritor argentino. Para além disso, teóricos como Mikhail Bakhtin, Louis Lavelle, Paul Ricoeur e Jean Pouillon nos auxiliaram a prolongar o alcance das reflexões propostas no romance ora compulsado. Desta forma, almejamos ter construído uma leitura do romance prolífica e disseminadora de sentidos.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Luis Borges; José Saramago; *O homem duplicado*.

ABSTRACT: This article seeks to analyze the novel *O homem duplicado*, by the Portuguese José Saramago, bringing themes and parallel passages from the tales and essays of the Argentine Jorge Luis Borges. This attempt is justified inasmuch as the Argentine writer has always used the theme of the double in his writings, a fact that authorized us, we hope, to establish connections with the prose of the Argentine writer. Moreover, theorists such as Mikhail Bakhtin, Louis Lavelle, Paul Ricoeur, and Jean Pouillon helped us to extend the scope of the reflections proposed in the novel here. In this way, we hope to have constructed a prolific reading of the novel and disseminating of senses.

KEYWORDS: Jorge Luis Borges; José Saramago; *O homem duplicado*.

1. Introdução

“El hombre de ayer ha muerto en el de hoy, el de hoy muere en el de mañana”.

Plutarco *apud* Jorge Luis Borges,
“Nueva refutación del tiempo”.

O presente artigo almeja aproximar as questões identitárias presentes no romance *O homem duplicado* (2008), de José Saramago, ao universo temático e filosófico de Jorge Luis Borges. Um intento, é mister que se diga, ensaístico na essência, pois flerta continuamente com o proliferação de sentidos, ao invés da busca de uma chave exegética pretensamente totalizante.

A trama da personagem Tertuliano Máximo Afonso parece saída de um conto de Borges, pois, como se sabe, o duplo foi um dos temas mais frequentados pelo escritor argentino, além de seu interesse especular, que não deixa de ser outra forma de duplicação: *“los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican los hombres”* (BORGES, 1980a, p.409)²⁹, dirá um heresiarca de Tlön.

* Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP). Atualmente, Professor Colaborador da UEPG.

²⁹ “Os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam os homens”.

Para além das relações com a obra contística e ensaística de Borges, buscaremos em Mikhail Bakhtin, e em outros pensadores, posições que possam iluminar o drama identitário contido no romance de Saramago, seja pela via da reflexão filosófica, seja pela análise comparativa com outros textos ficcionais. Especialmente, Bakhtin merece destaque, porque suas teorias da linguagem, do romance e - por que não? - teoria ontológica, nunca deixam escapar a mirada do outro, a presença inescapável do outro no ser. Não à toa, o pensador russo discorrerá, como veremos, precisamente sobre o duplo e seus reflexos no discurso do romance.

Desta forma, cremos que o jogo metaficcional apresentado em *O homem duplicado* possa encontrar ressonância nesses nomes escolhidos, bem como produzir mais sentidos possíveis no diálogo ficcional borgiano. Se a metaficção nos lembra constantemente que o que lemos é um mundo de papel, “*El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo*” (BORGES, 1980b, p. 233)³⁰.

Desta forma, no diálogo especular destes dois mundos, físico e de papel, do leitor e dos personagens, um drama profundamente absurdo, mas humano, vai se deslindando. Eis o que nos espera.

2. Reflexões especulares em torno do duplo

“às vezes tenho até a impressão de não saber exatamente o que sou, sei quem sou, mas não o que sou, não sei se me faço explicar”

José Saramago, *O homem duplicado*.

É inegável que o tema duplo ocupa grande parte da contística de Borges, em suas múltiplas possibilidades de representação. “*Los teólogos*” colocam os dois estudiosos da Igreja que disputam avidamente o posto de maior defensor da fé, ao mesmo tempo em que o outro seria o herege a ser queimado. “*Pierre Menard, el autor del Quijote*”, o primeiro grande conto escrito por Borges, trata deste Menard que quer, desafiando o princípio de identidade, *ser* efetivamente Cervantes, deseja tudo quanto desejava o escritor espanhol. Do mesmo modo, “*La busca de Averroes*” ilustra o filósofo árabe que, “*encerrado en el ámbito del Islám*”, nunca pode saber o que Aristóteles quis dizer com “tragédia” e “comédia” (apesar de ter se desdobrado no Estagirita o quanto foi possível). “*Tres versiones de Judas*” coloca o traidor e o redentor como um duplo necessário para o Cristianismo, posto que um necessariamente precisava ser o “criminoso odioso” para sacrificar o imaculado “bode expiatório”: “*Judas buscó el infierno, porque la dicha del Señor le bastaba*” (BORGES, 1980a, p. 518)³¹. Neste caso, Cristo e Judas acabam sendo um mesmo ato da Divindade, sendo complementares e unos na eternidade: “*En el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el*

³⁰ “O mundo, segundo Mallarmé, existe para um livro; segundo Bloy, somos versículos ou palavras ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo: ou, melhor dizendo, é o mundo”.

³¹ “Judas buscou o Inferno, porque a fortuna do Senhor lhe bastava”.

aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (BORGES, 1980b, p. 37)³², diz o narrador de “Los teólogos”.

No conto “*Tema del traidor y del héroe*”, o traidor, Fergus Kilpatrick, foi um conspirador durante as rebeliões em prol da independência irlandesa. Para morrer como herói, e manter a causa libertária viva, é morto e redimido (verdadeiro algoz e bode expiatório de si mesmo) repetindo cenas de *Macbeth* e *Júlio César*, como se o mundo fosse um *grande teatro*: “*El condenado entró en Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefijado por Nolan. Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue complejo; el de otros, momentáneo*” (BORGES, 1980a, p. 495)³³.

Esta lista, não exaustiva, já é suficiente para ilustrar o interesse borgiano pelo duplo. Cada conto traz uma nuance identitária que só é possível quando o outro diante do eu é, precisamente, o mesmo. Daí a analogia com o espelho, objeto tão caro a Borges: “Tanto quanto o estranho que, em certos instantes, vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e no entanto inquietante que encontramos nas nossas próprias fotos também é o absurdo” (CAMUS, 2005, p. 29). Eis a mesma sensação de absurdo que Tertuliano Máximo Afonso experimenta quando vê o recepcionista de hotel do filme *Quem Porfia Mata Caça* e exclama: “Sou eu”. Dezenas de páginas adiante, no primeiro encontro com Daniel Santa-Clara/António Claro, o narrador se utiliza da metáfora especular para anunciar a ambos: “a voz de ambos irá repetir-se como um espelho se repete diante de outro espelho” (SARAMAGO, 2008, p. 157). Um espelho diante de outro, como se sabe, gera uma matriz infinita de imagens que se repetem, o que, por sua vez, acaba por obnubilar a ideia de origem, de primazia, de unidade: “de cada vez que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual, ou a minha imagem real” (SARAMAGO, 2008, p. 158). Eis o absurdo, diria Albert Camus.

A perturbadora sensação de dúvida, diante da natureza da matéria que compõe seu reflexo, traz um questionamento existencial profundo: se duvido que sou eu diante de meus olhos, passo a me questionar logo em seguida: “quem sou eu?”. Ou seja, se a consciência não consegue precisar minimamente seu status ontológico, passa a relativizar sua própria legitimidade (“Somos e não somos nós”, como o Alferes Jacobina, de Machado de Assis, já percebera). O filósofo Louis Lavelle, em *O erro de Narciso*, diz que:

Ninguém pode se reconhecer inteiramente na efígie que o espelho da reflexão nos devolve. Somos e não somos nós. Seja qual for a precaução com que Narciso se duplica, ele enfrenta a si mesmo e faz aparecer diante dele uma imagem invertida e complementar. É esse diálogo permanente do eu e de sua imagem que constitui as alternativas mesmas da consciência que temos da vida. E o eu jamais obtém com a imagem aquela exata coincidência que aboliria ambos (LAVELLE, 2012, p. 42).

Claro está, espelho e duplo não são a mesma coisa, mas se aproximam na medida em que, no ente de ficção assim representado, produzem um mesmo e perturbador efeito: “Assim nos vemos como um outro que, no entanto, não é um outro, que nos dá de nós mesmos somente uma aparência que nem a mão pega, nem o espelho

³² “No paraíso, Aureliano soube que para a insondável divindade, ele e Juan de Panonia (o ortodoxo e o herege, o aborrecido e o aborrecido, o acusador e a vítima) formavam uma só pessoa”.

³³ “O condenado entrou em Dublin, discutiu, obrou, rezou, reprovou, pronunciou palavras e cada um desses atos, que refletiria a glória, havia sido prefixado por Nolan. Centenas de atores colaboraram com o protagonista; o rol de alguns foi complexo; o de outros, momentâneo”.

retém, e uma falsa aparência que sempre trai o modelo” (LAVELLE, 2012, p. 42). Tal é, fenomenologicamente, nossa experiência especular. Em termos espaciais, Foucault praticamente diz o mesmo: “O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar” (FOUCAULT, 2003, p. 415).

Com a descoberta do duplo, Tertuliano passa a se contemplar esteticamente, pois a si mesmo trata-se como um outro, como um objeto fora de si, mas que ainda participa do eu que contempla. A partir desse momento, deixa de viver e passa a olhar-se, passa a ter uma vida estritamente estética. Diz, novamente, Louis Lavelle em seu *Erro de Narciso*:

[Narciso] quer ser o espectador de si mesmo, ou seja, desse ato interior pelo qual não cessa de nascer para a vida e que nunca pode ser um espetáculo sem se aniquilar. Ele se olha em vez de viver, o que é seu primeiro pecado. Busca sua essência e encontra apenas sua imagem, que não cessa de decepcioná-lo (LAVELLE, 2012, p. 40).

O drama de consciência que o atinge no final do romance, fruto de sua fraqueza moral diante de António Claro, é reflexo desse abandono ético da fase especular que o duplo proporciona: se o eu não tem certeza de que é *um* eu, minimamente estabelecido, não há compromisso ético possível. Traidor ou herói, herege ou santo, sonhador ou sonhado, tanto faz.

Pois quando tento captar este eu no qual me asseguro, quando tento defini-lo e resumi-lo, ele é apenas água que escorre entre meus dedos. Posso desenhar, um por um, todos os rostos que ele costuma assumir, todos também que lhe foram dados, esta educação, esta origem, este ardor ou estes silêncios, esta grandeza ou esta baixeza. Mas não se somam os rostos: este coração que é o meu permanecerá indefinível para sempre (CAMUS, 2005, p. 33).

Um corolário primeiro: a soma de eus possíveis não traz maior compreensão de si, muito pelo contrário, evidencia a impossibilidade de acabamento, de dar uma última palavra sobre si. A possibilidade de narrar a si mesmo e à História, evocada no romance, será objeto da próxima seção.

3. Uma teoria da História

“- *Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía*”.

Jorge Luis Borges, “Diálogo de muertos”.

Discorreremos agora sobre um tema paralelo ao drama do duplo que vai sendo desenvolvi especialmente na metade inicial do romance, a saber: a teoria da História que esse professor defende há tempos no meio acadêmico (mesmo que de maneira informal). Na reunião docente de seu colégio, a teoria defendida por Tertuliano Máximo Afonso está resumida nestes simples termos:

Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão séria que será necessário tomar no que respeita ao conhecimento da História, é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou, segundo a minha opinião, de

diante para trás, todo o mais, não sendo despiciendo, está condicionado pela escolha que se fizer (SARAMAGO, 2008, p.40).

A teoria, assim apresentada, traria o intento de se evitar uma teleologia na qual o passado, sempre e necessariamente, iria apresentar os elementos que cumulativamente geraram os fatos posteriores até se chegar ao presente. É bem verdade, uma teleologia inversa não está excluída – e nem nos parece ser o caso de se fazê-lo -, uma vez que a finalidade (*telos*) parte do presente em direção ao passado: “de diante para trás”.

A nós nos parece que Borges, no ensaio “*Kafka y sus precursores*”, apresenta, implicitamente, um conceito de história semelhante a esse de Tertuliano, de modo que, ao aproximarmos tais esboços historiográficos, cremos que ambos se aclaram. Segundo o contista argentino, “*cada escritor crea a sus propios precursores*” (BORGES, 1980b, p. 228)³⁴, pois passamos a, desde o presente, enxergar os elementos formais e temáticos passados com um quadro conceitual que só foi possível pelo presente. Deste modo, as situações e temas kafkianos por excelência vão sendo reconhecidos pelo ensaísta argentino na filosofia de Zenão de Eleia e nos escritos de Kierkegaard, por exemplo. Assim sendo, o presente não é necessariamente fruto do passado, mas, pelo contrário, o passado se destaca e passa a existir³⁵ *por causa* do presente. De fato, é muito difícil ler o “Livro de Jó” e não inferir, *ipso facto*, uma leitura kafkiana ou mesmo mefistofélica. Do mesmo modo, não estaríamos propensos a enxergar um tom existencialista do século XX no livro de Eclesiastes?

Em verdade, temos uma atividade humana *no tempo* em questão, e esta atividade é tripartida, como já Santo Agostinho percebera no livro XI de suas *Confissões*. Quem percebeu com acuidade a importância da *distentio animi* agostiniana foi Paul Ricoeur, que em seu *Tempo e Narrativa* reúne as aporias do *mythos* aristotélico às do tempo, fenomenologicamente tomado, para formular uma compreensão ampla das relações entre tempo e história, tempo e narrativa, tempo-narrativa-ser (formulação essa que nos interessa diretamente neste artigo).

Paul Ricoeur, refletindo sobre a teoria do tempo de Santo Agostinho, expõe como o sujeito, envolto na esfera cristã de redenção e anelante da eternidade, relaciona-se com o tempo:

Com efeito, é toda a dialética, interna ao próprio tempo, da *intentio-distentio* que é retomada sob o signo do contraste entre a eternidade e o tempo. Enquanto a *distentio* torna-se sinônimo da dispersão na multiplicidade e da errância do velho homem, a *intentio* tende a ser identificada com a reunião do homem interior (“Reúno-me seguindo o Uno”, *Ibid.*). A *intentio* já não é a antecipação do poema inteiro antes da recitação que o faz transitar do futuro para o passado, mas a esperança das coisas últimas, na própria medida em que o passado a ser esquecido não é mais o que a memória recolheu, mas o emblema do velho homem segundo São Paulo em *Filipenses* 3, 12-14: “Assim, esquecendo o passado, voltado não paras as coisas futuras e transitórias, mas para aquelas que estão adiante e para as quais estou, não distendido, mas estendido (*no distentus sed extensus*), prossigo, num esforço, não de distensão (*non secundum distentionem*), mas de intenção (*sed secundum intentionem*), meu caminho rumo à palma à qual sou chamado lá no alto...” (*ibid.*) (RICOEUR, 2010, p. 51).

O que Agostinho, citado por Ricoeur, está evidenciando é como o sujeito, que quer se unificar em meio à dispersão da multiplicidade, deve agir temporalmente para tal. Trata-se de considerar o passado enquanto *velho homem*, ao qual não mais pertence,

³⁴ “Cada escritor cria os seus precursores”.

³⁵ No sentido etimológico: *ex sistere*, estar/permanecer fora.

ao mesmo tempo em que a atenção (*attentio*) ao presente é uma *intentio* visando ao futuro eterno e redentor. Evidentemente, esta passagem está inserida num contexto muito específico da doutrina moral cristã, trata-se da soteriologia agostiniana, ou seja, a doutrina da salvação que se reflete em uma teleologia ética - “a tristeza do finito com a celebração do absoluto” (RICOEUR, 2010, p. 52)

Uma vez que “O tempo existe na coisa narrada” (RICOEUR, 2010, p. 26), o ser só passa a existir na medida em que o tempo assim o permita, pois um ser, fora do tempo, está morto ou é Deus. Um raciocínio circular, aporético por excelência, como os espelhos e os duplos o são: “Agora a conversação vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou atrás” (SARAMAGO, 2008, p. 283). Pela força do narrar, o ser no tempo, num eterno retorno absolutamente cruel, reconduz o leitor às bifurcações de um novo romance que se vislumbra na última página deste (seria seu duplo metaficcional?): “O presente e a sucessão de presentes diante de uma alma permanentemente consciente, eis o ideal do homem absurdo” (CAMUS, 2005, pp.74-5).

O fato é que a compreensão possível de um personagem se dá no tempo, como Jean Pouillon elucida, em seu *O tempo no romance*, estabelecendo assim a relação direta que há entre ser e tempo nos romances: “os personagens são vistos no tempo, mas este é mais do que o lugar dos mesmos: descrever esse tempo é revelar os personagens” (POUILLON, 1974, p. 23). Neste sentido, é possível, como movimento final deste tópico, reunir dialeticamente história, tempo e ser (de ficção ou não) sob o mesmo esquema analítico sugerido por Tertuliano e por Borges. Pouillon apresenta assim a nossa percepção: “Desde logo, não se pode dizer que a personalidade de um ser seja determinada estritamente pelo seu passado, visto ser ela, em seu presente, quem atribui um sentido a esse passado” (POUILLON, 1974, p. 130). “*Kafka y sus precursores*” e “a História de diante para trás”: palavras-chave que se unem de maneira tensional no ato de narrar, no romance.

Assim sendo, não podemos nos furtar de discutir a respeito da linguagem no romance, pois é ela que proporciona tais representações temporal, ontológica e historiográfica. Mikhail Bakhtin surge como um teórico sobejamente adequado para sustentar e complementar essa discussão que envolve tempo, ser e narrativa; o narrar que rompe o mutismo. Bakhtin, em um rascunho coligido em *Estética da criação verbal*, traça a diferença entre silêncio e mutismo nestes termos, absolutamente coerentes com sua teoria dialógica da linguagem:

O silêncio e o som. Percepção do som (contra o fundo do silêncio). O silêncio e o mutismo (a ausência do som). A pausa e o início da palavra. A ruptura do silêncio pelo som é de natureza fisiológica e mecânica (condição da percepção), ao passo que a ruptura do mutismo pela palavra se relaciona com a pessoa e com o pensamento: é um mundo totalmente diferente. *No silêncio, nada soa (não há algo que soe); no mutismo, ninguém fala (não há ninguém que fale). O mutismo só é possível no mundo humano (e possível somente para o homem).* O silêncio e o mutismo são, claro, inteiramente relativos (BAKHTIN, 2003, p. 373) (grifos nossos).

Neste esboço reflexivo, o pensador russo demonstra o quão potente é a linguagem humana, dentro do viés dialógico por ele proposto. Só é possível tratar de mutismo na esfera humana, pois, mesmo sem dizer, algo está sendo dito: “Aquilo que certa literatura preguiçosa chamou durante muito tempo de silêncio eloquente não existe, os silêncios eloquentes são apenas palavras que ficaram atravessadas na garganta, palavras engasgadas que não puderam escapar ao aperto da glote” (SARAMAGO, 2008, p. 60).

4. O homem duplicado: da linguagem ao ser, do ser à linguagem

“Pensé con miedo: ¿dónde estoy? Y comprendí que no lo sabía. Pensé ¿quién soy? Y no me pude reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: Esta vigilia desconsolada ya es el Infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces desperté de veras: temblando”

Jorge Luis Borges, “La duración del Infierno”.

Levando-se em consideração o que já vimos, podemos produzir alguns corolários que nos possibilitarão aprofundar nossa análise neste tópico. O primeiro corolário é que a existência do duplo obriga o personagem a fazer uma profunda reflexão de ordem ontológica, na qual a percepção especular é vicariamente a experimentação do olhar do outro no mesmo. O segundo corolário, que se refere à teoria da História de Tertuliano, coloca o ser num eterno presente, em que o passado surgirá em relevo com as lentes possíveis do agora (daí a nossa analogia com o “triplo presente” agostiniano).

Cabe acrescentar que Tertuliano sugere uma aproximação desta sua teoria historiográfica à análise biográfica, quando diz:

Tertuliano Máximo Afonso regressou ao trabalho, pensando que, tal como na sua arrojada proposta para o estudo da História, também as vidas das pessoas poderiam ser contadas de diante para trás, esperar que chegassem ao seu fim para depois, pouco a pouco, ir remontando a corrente até ao brotar da fonte, identificando de caminho os cursos afluentes e navegar por eles acima (SARAMAGO, 2008, p.177).

Ora, mas não é essa, invariavelmente, a condição do narrador do romance? Por isso, Pouillon e Ricoeur sustentarão que uma análise do ser deve passar por uma mirada temporal. Contudo, é no narrar, é na linguagem que os dois corolários se unem tensionalmente. Não à toa, nesse romance Saramago produz dezenas de páginas reflexivas em torno das possibilidades e impossibilidades da linguagem: “Há coisas que nunca se poderão explicar por palavras” (SARAMAGO, 2008, p. 53).

É neste sentido que evocaremos, neste tópico, Mikhail Bakhtin, pois o russo destinou grande parte de suas elucubrações para rastrear a linguagem do romance, pois encontrou neste gênero uma aplicação de suas concepções de linguagem e do próprio ser. Segundo Bakhtin, “o que caracteriza o gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas exatamente a *representação da linguagem*” (BAKHTIN, 2015, p. 128) (grifo do autor). Ora, se a representação operada no romance é da linguagem, a natureza desta é essencialmente social, feita de vozes alheias: “no discurso do dia a dia de qualquer pessoa que tem vida social, ao menos metade de todas as palavras que ela pronunciou são palavras alheias (apreendidas como alheias)” (BAKHTIN, 2015, p. 132). Assim sendo, a existência do duplo, entendida nestes termos, é a inescapável evidência do outro no mesmo, de que só é possível pensar em uma identidade dialógica, mas nunca monística. Por essa razão, em uma passagem famosa, o teórico russo dirá que diante do espelho “nunca estamos sós”:

A visão que temos de nosso aspecto físico quando nos olhamos no espelho é de natureza totalmente particular. Visivelmente, vemo-nos sem mediação. Ora, não é nada disso; permanecemos em nós mesmos e só vemos o nosso reflexo, um reflexo que não poderia, de maneira imediata, tornar-se um componente de nossa visão e de nossa vivência do mundo: vemos o reflexo de nosso aspecto físico, mas não vemos a nós mesmos em nosso aspecto físico, o aspecto físico não nos engloba por inteiro, estamos diante do espelho, mas não estamos dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material de uma auto-objetivação — um material que não é, para ser exato, sequer um material. De fato, nossa situação na frente do espelho sempre é deturpada, pois, na ausência de um meio de abordagem de nós mesmos, também nesse caso identificamo-nos com o outro possível, indeterminado, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição de valores a respeito de nós mesmos; ou seja, é a partir do outro que, mais uma vez, tentamos dar-nos vida e forma; daí essa expressão particular de nosso rosto tal como a vemos no espelho e que não temos na vida (BAKHTIN, 2003, p. 52).

É, precisamente, esta sensação de olhar-se pelos olhos do outro que Tertuliano experimenta, logo quando descobre a existência de seu duplo:

Olhava-se ao espelho como quem se olha ao espelho apenas para avaliar os estragos de uma noite mal dormida, nisso pensava e em nada mais, quando, de súbito, a desafortunada reflexão do narrador sobre os traços físicos e a problemática eventualidade de que em um dia futuro, auxiliados pela demonstração de talento suficiente, poderiam vir a ser postos ao serviço da arte teatral ou da arte cinematográfica, desencadeou nele uma reação que não será exagero classificar de terrível. Se aquele tipo que fez de empregado da recepção aqui estivesse, pensou dramaticamente, se estive aqui diante deste espelho, a cara que de si mesmo veria seria esta (SARAMAGO, 2008, p. 30).

Importante apontar que o outro evocado ali diante do espelho é o personagem interpretado por Daniel Santa-Clara, ou seja, uma máscara deste outro eu de que só se tem uma imagem³⁶. Tertuliano conhece seu outro a partir de imagens emprestadas de outros eus, que é a própria definição de ser ator: utilizar máscaras para a representação de uma identidade. Quando descobre o nome deste ator, Daniel Santa-Clara, ainda não sabe que trata-se de um pseudônimo, e que se chama António Claro. Este resquício identitário já é suficiente para que a necessidade do olhar do outro sobre o mesmo se torne evidente: “É nesse sentido que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse” (BAKHTIN, 2003, p. 55).

No primeiro encontro pessoal, Tertuliano expõe a condição de estraneidade que permeia (e permeará) a relação destes idênticos estranhos: “quanto a isso que diz, de não me conhecer, permito-me objectar que estamos na mesma posição, é certo que a mim nunca me viu, mas eu, até agora, só o vi a si como aquilo que não é, a representar personagens, portanto estamos empatados” (SARAMAGO, 2008, p. 174).

Após se disfarçar diante do espelho, Tertuliano

Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacto interior, aquela íntima e insistente palpitação nervosa do plexo solar

³⁶ “Pois sua arte é isso, fingir totalmente, entrar o mais fundo possível em vidas que não são as dele. Ao cabo desse esforço fica clara sua vocação: aplicar-se de corpo e alma a não ser nada ou a ser muitos” (CAMUS, 2004, p. 93).

que tão bem conhece, porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por aparecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo (SARAMAGO, 2008, p. 146).

O professor de história experimenta a máscara, característica do ator, e, neste momento, engana-se a si mesmo sentindo ter encontrado alguma essência uma dentro de si. Contudo, a cena toda é farsesca na medida em que o disfarce só evidencia a impossibilidade de haver um só eu por trás dos bigodes falsos³⁷.

É bem verdade, porque o ofício do ator assim o exige, António Claro parece ter mais clara em si a condição do ser humano, na linha da discussão ora promovida, a saber: um composto híbrido de eus que se alternam na boca de cena, que é a própria consciência. Não isento de um tom angustiado, Albert Camus discorre sobre essa condição nestes termos:

Basta, então, um pouco de imaginação para perceber o que significa um destino de ator. Um ator compõe e enumera no tempo seus personagens. E também no tempo aprende a dominá-los. Quanto mais vidas diferentes ele viveu, com mais facilidade se separa delas. Chega a hora em que tem que morrer em cena e no mundo. O que viveu está à sua frente. Ele vê com clareza. Sente o que essa aventura tem de dilacerante e de insubstituível. Sabe disso e agora pode morrer. (CAMUS, 2004, p. 97).

Em verdade, o ofício de ator acaba reforçando ainda mais a presença metaficcional no romance de Saramago, da mesma forma que a mãe de Tertuliano é uma leitora de romances triviais. O leitor acaba por ver a si mesmo enquanto leitor de ficção a todo o momento, mas não de um modo somente auto-referencial, como é comum na ficção pós-moderna:

Daniel Santa-Clara, em rigor, não existe, é uma sombra, um títere, um vulto variável que se agita e fala dentro de uma cassete de vídeo e que regressa ao silêncio e à imobilidade quando acaba o papel que lhe ensinaram, ao passo que o outro, esse António Claro, é real, concreto, tão consistente como Tertuliano Máximo Afonso (SARAMAGO, 2008, p. 141).

Esta oposição fingida entre Santa-Clara/António Claro converte, como resultado metaficcional especular, o ente de ficção em um duplo do leitor, na qual este último se reconhece em seu esforço de expressar sua humanidade: “Estive com ele, e agora não sei quem sou” (SARAMAGO, 2008, p.187). E não poderia ser diferente, pois, como Bakhtin diz em *Problemas da poética de Dostoiévski*: “A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, ‘o eu para si’ no fundo do ‘o eu para o outro’. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele” (BAKHTIN, 1997, p. 208).

James Wood, comentando sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*, contrapõe a ficção de Saramago à dita “pós-moderno”, sustentando que o jogo metaficcional é mais

³⁷ Assim diz o senso comum (voz alegórica do romance) a Tertuliano: “Quanto mais te disfarçares, mais te parecerás a ti próprio” (SARAMAGO, 2008, p. 139).

sutil, menos de papel e mais humano do que se supõe: “ele [Saramago] pode nos intrigar com algo que já sabemos, ou seja, que Ricardo Reis é fictício. Saramago faz disso algo profundo e comovente, porque o próprio Ricardo também se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas. E, quando Ricardo Reis reflete sobre isso, sentimos uma estranha ternura por ele, cientes de algo que ele não sabe – que ele não é real” (WOOD, 2012, p.97). *Mutatis mutandis*, o leitor se depara com o mesmo drama em *O homem duplicado*, pois, desde o início da descoberta, Tertuliano passa a se perguntar quem seria o “original” e quem seria a cópia. Ora, trata-se de saber quem tem a primazia do ser e quem é um simulacro. Sobre isso, começa perguntando António Claro: “E que importância terá dizermos um ao outro a hora a que viemos ao mundo, A importância que irá ter é que ficaremos a saber qual de nós dois, você ou eu, é o duplicado do outro” (SARAMAGO, 2008, p. 194). “O duplicado é você” dirá António Claro mais tarde, o que trará grande desolação ao professor de história, precisamente como ocorre com o protagonista do conto “Ruínas circulares”, de Jorge Luis Borges. Eis o momento final: “*Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo*” (BORGES, 1980a, p. 440).³⁸

Com esta possibilidade reflexiva que só o duplo nos proporciona, concluímos que a pergunta não faz sentido, pois as respostas serão sempre tautológicas (“o ser é o ser”, dirá a ontologia), restando somente a fé que existimos:

Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela e escritos por nós mesmos? É uma pergunta semelhante à de Saramago; mas vale notar que ele chega à sua pergunta percorrendo o caminho oposto ao daqueles romancistas pós-modernos que gostam de nos lembrar da metaficcionalidade de todas as coisas. [...] Começando com um personagem inventado, porém, Saramago consegue atravessar o mesmo ceticismo, mas em direção contrária, rumo à realidade, às questões mais profundas. Com efeito, ele pergunta: mas o que é “só um personagem”? E a incerteza de Saramago é mais real do que o ceticismo de William Gass, pois ninguém na vida diz “eu não existo”. Pelo contrário, dizemos: “Acredito que existo”, exatamente como faz Ricardo (WOOD, 2012, p. 98).

Os exercícios metaficcionais acabam se tornando meios pelos quais o narrador nos apresenta Tertuliano desde o ponto de vista mais objetivamente afastado possível: o nível do livro, do papel, da engrenagem composicional que dá vida a este ente de ficção sabidamente desta categoria ontológica, mas que nos joga violentamente ao mundo real, via leitor, por sua ação especular³⁹, pois: “Provavelmente, ler também é uma forma de estar lá” (SARAMAGO, 2008, p. 72).

Deste modo, encerramos esta ruína circular, encontrando do outro lado a nós mesmos. Se um dia Platão expulsou os poetas por escreverem “mentira sobre mentira”, os arranjos metaficcionais adicionam uma camada a mais deste ardil. Contudo, o resultado, em Saramago, é um retorno drástico à realidade, pois reabilita o mundo por meio do leitor.

³⁸ “Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando”.

³⁹ Vincent Jouve, em *A leitura*, dirá que certas obras, as mais duradouras, operam uma “redescoberta de si” durante sua leitura. Os termos que ele utiliza para descrever tal redescoberta estão em absoluta consonância com que vimos discutindo aqui: “O que a leitura permite, portanto, é a descoberta de sua alteridade. O ‘outro’ do texto, seja do narrador seja de uma personagem, sempre nos manda de volta, por refração, uma imagem de nós mesmos” (JOUVE, 2002, p.132).

5. Quebra-se o espelho

“Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es”

Jorge Luis Borges, “Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto”.

No ensaio “El sueño de Coleridge”, Borges discorre sobre o crítico e poeta inglês, que teria sonhado o fragmento lírico *Kubla Khan*, o qual versa sobre um palácio mongol. O fato curioso é que, sem Coleridge saber (pois a publicação que revelaria isso viria vinte anos depois do poema), este palácio havia sido construído a partir de um sonho muito detalhado que Kubla Kahn teve. Assim conclui Borges o ensaio:

Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último (BORGES, 1980b, p. 145).⁴⁰

Quem sabe a chave esteja no tempo, aos quais os seres e a linguagem se agarram em busca de significado existencial. O fato é que *O homem duplicado* parece conservar chaves sempre provisórias para sua compreensão, pois o final que aponta para um reinício - espécie de serpente de Uroboro, à maneira de certo romancista de Cordisburgo -, ilustrando um eterno retorno que anula uma teleologia centrípeta. Por essa razão, escolhemos o olhar ensaístico centrífugo.

A presença borgiana, a base bakhtiniana e as ilações filosóficas de Camus e Lavelle foram os meios pelos quais buscamos enriquecer de sentidos possíveis a compreensão da obra de Saramago. De certo modo, o expediente metaficcional, tão utilizado no romance em questão, convoca uma leitura ora filosófica, ora apropriando-se da própria ficção, aproximada por um viés ensaístico.

Neste périplo de duas mãos, em que o homem é visto por todos os lados possíveis, além de estar duplicado diante de nossos olhos, saímos deste romance impossibilitados de qualquer finalização - “acabamento”, na conceituação de Bakhtin -, evidenciando o que Albert Camus afirma: “O fosso entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a esta segurança jamais será superado. Para sempre serei estranho a mim mesmo” (CAMUS, 2005, p. 33).

Quem é esse no espelho?

⁴⁰ “Ao primeiro sonhador lhe foi deparada na noite a visão do palácio e o construiu; ao segundo, que não soube do sonho do anterior, o poema sobre o palácio. Se não falha o esquema, alguém, numa noite da que nos afastam os séculos, sonhará o mesmo sonho e não suspeitará que outros o sonharam e lhe dará a forma de um mármore ou de uma música. Quem sabe a série dos sonhos não tenha fim, quem sabe a chave esteja no último.”

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadin Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa (Volumen I)*. Bruguera: Barcelona, 1980a.

_____. *Prosa completa (Volumen II)*. Bruguera: Barcelona, 1980b.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Trad.: Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LAVELLE, Louis. *O erro de Narciso*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* (Vol.I: A intriga e a narrativa histórica). Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

O IDEAL GAÚCHO EM “O SUL”, DE JORGE LUIS BORGES: A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO PELA BIBLIOTECA

Luana de Carvalho Krüger

Submetido em 23 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 29 de outubro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro, p. 125-138

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

O IDEAL GAÚCHO EM “O SUL”, DE JORGE LUIS BORGES: A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO PELA BIBLIOTECA

THE IDEAL GAUCHO IN “THE SOUTH”, BY JORGE LUIS BORGES: THE IMAGINARY BY THE LIBRARY

Luana de Carvalho Krüger*

RESUMO: A intertextualidade, embora não definida com essa denominação, perpassa a obra de Jorge Luis Borges, conectando elementos que nos permitem compreender a importância da biblioteca para a obra do autor. Neste trabalho, analisaremos o conto “O Sul” a partir da ideia de construção ideal do gaúcho através das leituras da biblioteca de Dahlmann, observando as possíveis intertextualidades que o conto apresenta e a importância dos outros textos que compõem a narrativa. Para tanto, utilizaremos outros contos do escritor argentino que nos permitem compreender a importância da intertextualidade da obra, além de teóricos que discutem o tópico, focando na formação de um ideal identitário do gaúcho e observando como este ideal é construído na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: “O Sul”; Jorge Luis Borges; biblioteca; intertextualidade.

ABSTRACT: The intertextuality, although not defined with this denomination, is in the work of Jorge Luis Borges connecting elements that allow us to understand the importance of the library for the author's work. In this paper, we will analyze “O Sul” from the idea of the ideal construction of the Gaúcho built by the Dahlmann's library readings, observing the possible intertextualities that the story presents and the importance of the other texts that make up the narrative. To do so, we will use other short stories of the Argentinean that allow us to understand the importance of the intertextuality of the work, as well as other theorists who discuss that topic, focusing on the formation of an ideal Gaúcho's identity and observing how this ideal is constructed in the story.

KEYWORDS: “The South”; Jorge Luis Borges; library; intertextuality.

1. Introdução

“O Sul” (1998), conto de Jorge Luis Borges, apresenta a história de um secretário da biblioteca municipal de Buenos Aires chamado Juan Dahlmann, neto de Johannes Dahlmann, pastor evangélico que desembarcou em terras argentinas em 1871. Embora tenha sangue estrangeiro, Dahlmann também é neto de argentinos, e vivia dividido entre essas duas identidades. Um dia, enquanto estava trabalhando, ele sofre um acidente que acaba se agravando, de modo que a personagem precisa ser internada em um hospital. Entre o sofrimento e o delírio é que Dahlmann começa a procurar uma origem gaúcha, por ele desejada. Durante a leitura, é possível perceber elementos que misturam o real e o imaginário, permitindo que o leitor, por vezes, questione se a viagem de Dahlmann é real ou apenas um delírio prévio ao seu falecimento no hospital. Apesar de se sentir conectado ao sul, havia algo que o mantinha na cidade, algo de sua outra origem que o fazia permanecer em Buenos Aires e, desde este momento,

* Mestranda em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), graduada em Letras Português/Inglês e suas respectivas literaturas (UFPel), bolsista CAPES/FAPERGS, luana-kruger@hotmail.com.

Dahlmann tinha uma ideia que não corresponderia, necessariamente, à verdadeira realidade do sul. Identifica-se alguns elementos de intertextualidade que convêm evidenciar, pois remetem à construção de um ideal de herói nacional, o gaúcho dos pampas, além de remeterem à memória, ao tempo e à biblioteca, presentes na obra de Borges e no conto, para reconstruir a história e o desejo de Dahlmann.

No presente trabalho, iremos analisar o conto “O Sul”, de Jorge Luis Borges, procurando evidenciar os elementos intertextuais que aparecem na obra a partir da ideia de construção de um ideal identitário do gaúcho. Para tanto, utilizaremos a própria teoria contida nas obras literárias de Borges que trazem as ideias de intertextualidade, memória, tempo e biblioteca, que permitem compreender aspectos importantes da narrativa proposta, além de remeterem à própria escrita de Borges, que mistura literatura e teoria. Além disso, lançaremos mão dos estudos de outros pesquisadores que evidenciaram alguns aspectos da obra do escritor argentino, especialmente do conto proposto para análise.

2. A intertextualidade em Borges: as mil e uma noites de Dahlmann

Ainda que Jorge Luis Borges não tenha mencionado o conceito de intertextualidade na sua obra, ela está presente na sua literatura e na sua forma de conceber o fazer literário. Contos como “Kafka e seus precursores” (2007) e “Pierre Menard, autor de Quixote” (1998) trazem à tona discussões sobre o tempo, a memória e a conexão entre textos, entre leituras de escritores por outros escritores, que reforçam que um texto nunca é de todo original. Há sempre, ainda que muito sutilmente, traços de outros textos, outras leituras que formam um texto, isto é, algo novo que revisita outros e os renova.

Sabe-se que ao mencionar uma obra, um autor e/ou algum elemento histórico, Borges nunca está agindo inocentemente e sem intenções que conectem aquele texto a outro. É justamente por esse motivo que a intertextualidade se torna algo difícil de ser identificado pelo leitor que não necessariamente leu o mesmo que o autor ou que ainda não possui sua biblioteca formada em relação às leituras mencionadas. Ainda assim, nada impede que, a partir do texto mais recente e que, portanto, cita os outros, o leitor volte seu olhar para as conexões propostas pelo narrador e/ou autor.

No conto “Kafka e seus precursores”, por exemplo, o narrador diz que “[o] fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (BORGES, 2007, p. 4), isto é, ao passo que uma obra ou um autor é citado, ele também é revisto, revisitado, e os leitores que perceberem esse intertexto irão observar os precursores de outra forma. A leitura do texto anterior não precisa necessariamente ocorrer em uma ordem cronológica. Nelson Ricardo Guedes dos Reis (2002), no artigo bastante esclarecedor denominado “Borges: tempo, memória e hermenêutica na gênese de ‘Pierre Menard, autor do Quixote’”, ajuda a compreender essa temática quando diz que

[o] autor argentino parte do princípio que é o texto de Kafka que deve ser tomado como referência para a leitura ou releitura dos textos anteriores, modificando assim as relações de dependência, filiação, originalidade e precursor. Um texto que é influenciado por um outro, anterior em sua concepção, pode, em um segundo momento, influenciar a leitura ou releitura do texto que o influenciou (REIS, 2002, p. 7).

Cada texto abre um leque de possibilidades dentro de uma biblioteca infinita de obras que se correlacionam e que remetem a outros espaços, outras leituras e lugares. Esse fascínio pela biblioteca nas obras de Borges também está presente no conto “O Sul”. A biblioteca em que Dahlmann trabalha remete às grandes leituras possíveis e ao modo como, a partir dessas leituras, a personagem se coloca diante do mundo e do ideal do gaúcho. Uma das obras mais relevantes que aparece em “O Sul” é *As mil e uma noites*, que, segundo Thaís de Godoy Morais (2013, p. 39), é de grande influência em muitos contos do escritor argentino, que leu a obra em diferentes traduções, tanto que no conto “O Sul” a tradução apresentada é “um exemplar incompleto das *Mil e Uma Noites* de Weil” (BORGES, 1998, p. 89).

Marcelo Bueno de Paula (2011) diz que “[é] interessante indagar se a ampla liberdade com que Borges se relaciona com as *Noites* não decorre parcialmente de sua insistência em vislumbrá-la como uma obra ilimitada, complexa manifestação do infinito literário” (PAULA, 2011, p. 60). No conto “O Sul”, ainda que Dahlmann esteja lendo um manuscrito incompleto, parece que há algo de infinito que não permite que a leitura acabe, ao passo que também leva a personagem para um outro tempo e outro lugar. O pesquisador ainda menciona que para Borges não haveria necessidade da leitura completa de uma obra tão vasta e com tantas traduções, justamente por se tratar de um livro infinito e cheio de possíveis leituras (PAULA, 2011, p. 61-65). Curiosamente, Dahlmann também não realiza a leitura de toda a obra, pois além de ser uma obra incompleta, a personagem apresenta várias pausas durante a leitura – por conta do acidente, do desconforto gerado por outras personagens, ou ainda por pura distração. Ainda sobre essa tradução, especificamente, Paula (2011) diz que Borges dedicava-lhe um apreço maior, em que

[o] agrado reside nos fatos de que o seu autor, desterrado da África e da Ásia por uma moléstia, cuida de manter ou suprir o estilo oriental do texto com interpolações que merecem todo o respeito, boas apócrifidades que não são indignas de Burton ou Mardrus, sem contar que nessa tradução é perceptível um certo sabor das Escrituras (PAULA, 2011, p. 186).

Há uma preocupação em manter a obra o mais próximo possível do original, ao passo em que é impossível não transformá-la em algo novo e diferente. Essa dicotomia nos leva a pensar no conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, que, apesar de literário, tem um fundo de teoria relevante para a presente discussão. Ainda que não seja uma obra traduzida para outra língua, o narrador faz um jogo estético entre originalidade da obra e tempo, de modo que permite o leitor observar que, apesar de iguais, ainda são obras distintas.

A obra de Menard, sendo a mesma na forma, em relação à obra de Cervantes, não o seria no conteúdo; pois esse receberia um novo sentido, produto de três séculos de “(...) rupturas imprevisíveis e definitivas, inclusive a própria ruptura que significou no século XVII o livro *Dom Quixote*”. O projeto de Menard era escrever um Quixote que seria formalmente idêntico ao de Cervantes, mas original em sua concepção, porque escrito em outro contexto histórico (REIS, 2002, p. 4).

A tradução de Weil, ainda que respeite o estilo original, torna-se uma outra obra que revisita a obra original. O contato de Dahlmann com essa tradução fragmentada também pode significar um apreço da personagem pela fidelidade à originalidade da obra, do mesmo modo que o seu apreço pela cultura do gaúcho, que também é fruto de leituras que posteriormente serão representadas no contato, ainda que imaginário, da personagem com o sul descrito, após ele sair do hospital. É a partir da leitura e da

curiosidade por esse livro que Dahlmann sofre um acidente que acaba o levando ao hospital e, em seguida, para o seu caminho ao sul. Entre o real e o imaginário, Dahlmann volta a ler o livro em um bar, uma parada antes de encontrar sua casa no sul, no que parece ser não somente uma viagem ao sul, mas também uma viagem no tempo, como se uma história real se conectasse a uma história imaginada, fruto do delírio e do desejo da personagem. Morais (2013) diz que “a estrutura de encaixe, a forma de introduzir uma história dentro de outra, é usada por Borges em alguns de seus contos tal qual a narradora do Oriente” (MORAIS, 2013, p. 39). Dahlmann estava preso na cidade de Buenos Aires com o seu emprego; no entanto, a leitura da obra árabe levou-o para esse outro lugar, tanto que ele permanece com ela antes e depois do acidente.

Cego às culpas, o destino pode ser desapiedado com as mínimas distrações. Dahlmann tinha obtido, essa tarde, um exemplar incompleto das *Mil e Uma Noites* de Weil; ávido para examinar esse achado, não esperou que descesse o elevador e subiu apressado as escadas; algo na escuridão roçou-lhe a fronte; um morcego, um pássaro? Na fisionomia da mulher que lhe abriu a porta, viu gravado o horror, e a mão que passou na testa saiu vermelha de sangue (BORGES, 1998, p. 89).

Ao longo da penúltima plataforma o trem esperava. Dahlmann percorreu os vagões e deparou com um quase vazio. Acomodou na rede a mala; quando o trem arrancou, abriu-a e tirou, depois de certa vacilação, o primeiro tomo das *Mil e Uma Noites*. Viajar com esse livro, tão vinculado à história de sua desventura, era uma afirmação de que essa desdita havia sido anulada e um desafio alegre e secreto às frustradas forças do mal (BORGES, 1998, p. 90).

Em um primeiro momento, a ansiedade de procurar naqueles livros uma forma de observar sua própria história. Em outro, viajar com o livro e voltar para o que a personagem procurava, depois de oito dias que pareciam “oito séculos” (BORGES, 1998, p. 89). Esse tempo que pareceu maior do que o tempo real é uma forma que Dahlmann, que tinha as imagens da obra como um meio de confortar os seus pesadelos, encontrou para “[...] anular a infelicidade, como se ele fosse um amuleto.” (MORAIS, 2013, p. 104). A pesquisadora complementa dizendo que

Dahlmann homem urbano e fragilizado, ao ser afrontado pelo homem da terra, recorre ao livro oriental para fugir desse confronto, para tapar a realidade.

O dono da terra, Dahlmann, não é respeitado pelo peão e é morto em um duelo desigual, por não ter habilidade nem saúde para impor sua autoridade, a desonra dessa luta, a falta de heroísmo, a infâmia são uma demonstração da ordem ausente no mundo contemporâneo da personagem do conto *El Sur* (MORAIS, 2013, p.104-105).

A realidade da qual Dahlmann procura fugir pode ser questionada também como imaginação, pois toda essa busca pode remeter a um delírio da personagem. Acreditamos que o próprio sul em que ele se encontra não é mais o lugar real, o verdadeiro sul. Morais diz que “[a]s *Noites* são aludidas como uma estratégia para ‘esquecer nosso pobre destino humano’” (MORAIS, 2013, p. 105), o que podemos entender também como o pobre destino de Dahlmann: a morte em um hospital.

Além do estilo, aqui as *Noites* são essa metáfora, metáfora da oposição entre a realidade e a ficção e da função da literatura para a personagem Dahlmann e para Borges também [...]. Porém, não se deve entender que esse seja apenas um recurso evasivo da personagem, uma fuga romântica da realidade para mundos exóticos das *Noites*. Na verdade, representa que, através do intelecto,

neste caso, da leitura, se é capaz de encontrar uma ordem, e oferecer uma saída para o caos da existência (MORAIS, 2013, p. 105).

Portanto, o real e o imaginário se conectam e se transpõem, podendo ser lidos como a rota de fuga da personagem que procura seguir o seu caminho e os seus desejos. Além disso, ao retornar à obra, Dahlmann retorna também à sua história, que está incompleta assim como o exemplar que ele recebeu. A viagem ao sul culmina na morte gloriosa que Dahlmann procurava e, dessa forma, ele conseguiu não *terminar* a sua história, em um sentido pessimista, mas eternizá-la junto a seus antepassados. Borges já fala sobre o próprio nome da obra como a ideia de infinito, o que nos leva observar também a vida de Dahlmann:

[n]esse título há uma beleza particular, talvez pelo fato de que a palavra “mil” seja para nós quase sinônimo de “infinito”. Falar em mil noites é falar em infinitas noites – muitas e inumeráveis noites. Dizer “mil e uma noites” é acrescentar uma além do infinito. [...] A ideia de infinito é consubstancial com *As mil e uma noites* (BORGES, apud MORAIS, 2013, p. 41).

É essa obra que retira a personagem da realidade de um morador de Buenos Aires e bibliotecário: “Dahlmann, perplexo, decidiu que nada tinha acontecido e abriu o volume das *Mil e Uma Noites*, como para esconder a realidade” (BORGES, 1998, p. 92), que o leva para o lugar em que ele precisava ir para se reencontrar com suas raízes. Moraes ainda diz que, para Borges, “o Oriente é o lugar onde nasce o sol; ‘a terra da manhã’; é bela, por isso não podemos prescindir dela porque contém a palavra ouro dentro de si por coincidência, que se pode sentir porque o céu se enche de ouro, ao amanhecer” (MORAIS, 2013, p. 37).

3. O tempo em “O Sul”: a memória em Borges

O conto proposto para análise pode ser dividido em dois tempos: o real e o imaginário, que são demarcados pelo período em que Dahlmann trabalhava como secretário da biblioteca e sofreu o acidente que causou complicações, e pelo período em que saiu da clínica e caminhava em direção ao sul. Alguns elementos textuais permitem compreender o tempo do sul como um delírio da personagem, a exemplo, o gato que a personagem encontra ao decidir tomar um café.

Aí estava o gato, adormecido. Pediu uma xícara de café, adoçou-o lentamente, experimentou-o (esse prazer lhe tinha sido proibido na clínica) e pensou, enquanto alisava a negra pelagem, que aquele contato era ilusório e que estavam como separados por uma vidraça, porque o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante (BORGES, 1998, p. 90).

No conto, o narrador deixa claro que está falando de um animal mágico que vive em um tempo distinto do homem e que eles se conectam a partir de um contato que não é real, mas pura ilusão. Devair Antônio Fiorotti (2007), ao discutir acerca daquilo que o gato pode representar, no artigo intitulado “Entre eu e o outro: uma análise da presença especular do outro em Borges”, diz que “[o] gato, visto como o outro a questioná-lo em sua animalidade [...], possibilita o surgimento da estranheza, daquilo que estava oculto, o outro, que de repente se revela, se vê lá” (FIOROTTI, 2007, p. 135). Fiorotti (2007, p. 140) sugere que o gato colocaria em jogo o real e o imaginário, ou ainda, o outro eu que poderíamos compreender na nossa análise como o outro Dahlmann que se manifesta a

partir do desejo dentro de um *devir animal* ou, ainda, de um *devir sul* que ele ainda não reconhecia (FIOROTTI, 2007, p. 140).

O tempo em Borges não é algo que passa despercebido. O conto “Os jardins das veredas que se bifurcam” (1998) é um exemplo de que o tempo do homem e o tempo mágico, assim como o gato mágico, são complexos. Nesse conto, apesar de o narrador trazer, em um primeiro momento, datas e aspectos que se referem a um tempo real, na medida em que a personagem vai se aproximando e tendo contato com o labirinto, cada vez mais o tempo se dissolve. Segundo Costa (2014), Borges traz o tempo como

[...] infindável, inconcluso, de repetições circulares em ordem não cronológica, paradoxal, simultâneo, quando finitude e infinitude encontram-se e transformam-se, ao mesmo tempo, em caos e cosmo. Ao afirmar a impossibilidade de o homem permanecer, ele admite que tudo que é temporal, necessariamente muda (COSTA, 2014, p. 54).

Em “O Sul”, esses tempos coexistem, como podemos ver no trecho a seguir: “‘Amanhã acordarei na estância’, pensava, e era como se a um tempo fosse dois homens: o que avançava pelo dia outonal e pela geografia da pátria, e o outro, enclausurado numa clínica e dependente de metódicas criadagens.” (BORGES, 1998, p. 91). Quando o narrador apresenta o tempo como dois momentos vivenciados por este homem, ele estabelece uma relação entre o homem no hospital, ou seja, a morte e o homem que está procurando seu lugar, o sul. “A respeito dos diversos movimentos temporais, Borges chama isso *simultaneidade temporal* e afirma que esta condição é muito maior que a simples agregação do passado, do presente e do futuro.” (COSTA, 2014, p. 55, grifos da autora). Isso ocorre quando Dahlmann ainda se encontra na clínica, sofrendo e procurando por uma morte digna.

O Sr. Dahlmann experiencia situações cada vez mais incertas, desde a confusão de rostos, passando por homens vestidos com roupas muito antigas, até chegar a locais desconhecidos. É como se o protagonista estivesse na nebulosidade de um sonho que culmina com um duelo de cunho surreal (CAVALHEIRO; FONSECA, 2011, p. 162).

O sul que a personagem observa pela janela do trem poderia ser qualquer outro lugar, o sul de qualquer outra região, de modo que não traz características peculiares de um espaço apreendido pela ótica de alguém que tem uma memória afetiva de um lugar já visitado anteriormente. Há um ideal identitário que é construído a partir do desejo de Dahlmann de se aproximar de suas origens, não há nenhuma peculiaridade do local e do lugar em que sua família argentina morou, há apenas um sul eterno, fruto do que é idealizado e que não deixa de ser um sul possível.

Viu casas de tijolos sem reboco, esquinadas e amplas, infinitamente encarando passar os trens; viu cavalos nos terrosos caminhos; viu sangas e lagoas e fazenda; viu grandes nuvens luminosas que pareciam de mármore, e todas essas coisas eram casuais, como sonhos da planície. Também acreditou reconhecer árvores e sementeiras que não pudera nomear, porque seu direto conhecimento do campo era bastante inferior a seu conhecimento nostálgico e literário (BORGES, 1998, p. 91).

A nostalgia vem da sua biblioteca, do imaginário construído a partir de suas leituras de *Martín Fierro* e de suas construções sobre o lugar que ele sonhava conhecer e ao qual desejava pertencer. Essas construções podem ser uma ironia do narrador, que compreende que as ideias da personagem sobre o sul não passam de idealizações e que

esse sul rústico e duro que ele procura ainda é uma construção de um passado histórico que não necessariamente corresponde ao momento em que ele se encontra. “No campo desmedido, às vezes não havia nada a não ser um touro. A solidão era perfeita e talvez hostil, e Dahlmann pôde suspeitar que viajava ao passado e não só ao Sul” (BORGES, 1998, p. 91). Parece existir uma ideia de identidade do sul que não tem conexão com outras; justamente por isso, observamos que há uma idealização histórica de um gaúcho do sul, tal qual seu avô.

Notemos como Borges se utiliza da relação temporalidade e referência, para criar uma escrita em que a manipulação da realidade ocorre através dos jogos de espelho, da inapreensibilidade do tempo, cujo real e não real se fundem, através da ausência de unidades temporais específicas como presente, passado, futuro (COSTA, 2014, p. 34).

A morte passa a ser este divisor de tempos que, possivelmente, não anula um para a existência de outro, mas que remonta a um momento histórico que é fundamental para que Dahlmann realize o seu desejo de morrer gloriosamente, assim como o avô argentino.

A morte sonhada durante a morte biológica faz com que pareça que as duas vítimas tenham existido ao mesmo tempo, sendo que o sonhado sai, ao mesmo tempo, vitorioso e derrotado do episódio. Vitorioso porque a vida do homem sonhado parece ser mais real do que a vida do homem doente no hospital. Derrotado porque no mundo do homem sonhado este é desafiado a um duelo no qual não tem chance de sobreviver (CAVALHEIRO e FONSECA, 2011, p. 162).

Ainda que haja uma sensação de derrota, ela talvez não seja, de fato, algo negativo, pois é o que permite Dahlmann ter a identidade do sul assumida e reconhecida pelos outros que escolherem lutar com uma faca e não com outro instrumento que descaracterizasse a cultura do sul. Além disso, o instante da morte no sul pode ser interpretado como o instante da morte real, uma fusão dos tempos que se resume a completude da idealização de Dahlmann.

Podemos dizer que, o que se destaca em Borges é a aspiração humana de transcender seus limites pela sensação de eternizar-se no tempo, sorvendo-lhe esta eternidade pela plenitude de cada momento. Entrar no campo do devir é estar sempre compondo em nossos corpos algo de inusitado, inapreensível, infinito (COSTA, 2014, p. 34).

Ao morrer, a personagem se eterniza juntamente com o avô e com toda a história do sul. Ele transcende e se torna parte do que ele desejava. Ao conectar esses dois tempos, as imagens começam a mudar e se aproximam cada vez mais do que é infinito. Na passagem abaixo, podemos perceber que o tempo do relógio, a respeito do qual ainda é possível ter certeza, vai se tornando abstrato ao passo que tudo também vai se transformando.

Em dado momento, dormiu e em seus sonhos estava o ímpeto do trem. Já o branco sol intolerável das doze do dia era o sol amarelo que precede o anoitecer e não tardaria a ser vermelho. Também o vagão era diferente; não era o que tinha sido em Constitución, ao deixar a plataforma: a planície e as horas o haviam atravessado e transfigurado. Fora, a móvel sombra do vagão alongava-se em direção ao horizonte. Não turbavam a terra elementar nem povoações, nem outros sinais humanos. Tudo era vasto, mas ao mesmo tempo era íntimo e, de alguma maneira, secreto (BORGES, 1998, p. 91).

Nessa passagem a descrição do local muda, de maneira que podemos pensar que esteja remetendo ao que Dahlmann esperava do sul argentino e que “[...] representa a aceitação de uma parte de sua herança cultural. Indo para o Sul, Dahlmann recupera a imagem de seu passado. Exemplos dessa imagem são os campos e paisagens primitivos, o velho da venda que lhe oferece a faca [...]” (CAVALHEIRO; FONSECA, 2011, p. 163). Há uma conexão com o passado que, até então, estava distante da personagem, que tinha uma vida muito mais europeia do que gaúcha, pois, ainda que morasse na Argentina, seu cargo e seus gostos eram mais ligados a uma outra cultura que não a gaúcha.

Podemos depreender a eternidade como sendo uma entidade (criada pelos homens) que se opõe ao tempo e que muitos já a refutaram. Alcançar a eternidade significa compreender o tempo, torná-lo infinito, transcendê-lo. Se entendermos o tempo enquanto sucessão, perceberemos a eternidade como sendo uma duração de tempo, sem sucessão (COSTA, 2014, p. 57-58).

Compreendemos então que “[...] Dahlmann, após vislumbrar uma realidade diferente, opta por abandonar seu mundo ao sentir-se atraído por esse *outro*, mais primitivo e desconhecido. Esse mundo primitivo é o mundo dos pampas, das ‘llanuras’ ou planícies argentinas” (CAVALHEIRO; FONSECA, 2011, p. 163, grifo das autoras), que o torna eterno, assim como a história que ele almejava vivenciar.

4. O mito do gaúcho: a procura de Dahlmann pelo ideal de guerreiro gaúcho

Ainda que o livro árabe circule em todo o conto, remontando essa história e conectando o real ao ficcional, o imaginário também está presente na obra através da construção de um ideal de gaúcho que já aparece no início do conto quando o narrador diz que

[u]m estojo com o daguerreótipo de um homem inexpressivo e barbudo, uma velha espada, a felicidade e a coragem de certas músicas, o hábito de estrofes do Martín Fierro, os anos, o fastio e a solidão fomentaram esse crioulismo algo voluntário, mas nunca ostensivo (BORGES, 1998, p. 89).

A intertextualidade também aparece em conexão com a obra de José Hernández:

O *Martín Fierro*, do político e poeta gauchesco José Hernández (1834-1886), vinculado à tradição literária argentina, resguarda o mito do *gaucho* como herói nacional, enaltece o campo e a barbárie e reflete a ideologia dos federalistas apoiados no poder dos caudilhos. Põe-se em destaque pela alusão logo no início, a inevitável adesão de Dahlmann ao seu *criollismo algo voluntário*, sentimento da mais autêntica *argentinidad* levado a efeito quando prestes a alcançar a morte como um verdadeiro *gaucho* (CALLES, 2008, p. 7, grifos da autora).

Essa obra ficou muito conhecida na Argentina e se tornou referência para a construção do gaúcho. Baldi (2011), ao falar da importância da obra nesse sentido, diz que

Martín Fierro reúne as condições necessárias para se tornar uma alegação, um manifesto e um protesto com o objetivo de denunciar a instabilidade social prevalecente na Argentina durante a segunda metade do século XIX,

cuja principal vítima é o gaúcho, um elemento social excluído, deserdado, perseguido, desrespeitado, humilhado e, por sua falta de instrução, usado como uma massa de manobra pelos grandes grupos políticos em puja. (BALDI, 2011, p. 81, tradução minha)⁴¹

Segundo Marcio Bobik Braga (2011), dentre tantas preocupações de Borges, uma delas foi a construção do gaúcho através de obras que falassem sobre esse tema, sendo José Hernández um dos autores sobre o qual ele debruçou seus estudos (BRAGA, 2011, p. 171). Acerca da percepção de Borges a partir desses escritos gauchescos, Braga diz que o autor

percebeu o fato de ter sido uma literatura escrita pelos homens da cidade e com motivações políticas, carregadas de histórias de conflitos, com denúncias e que, na visão do autor, era produzida muitas vezes por interesses oportunistas, como no caso do poema de José Hernández. O conflito seria aquele que nortearia a formação da nacionalidade argentina durante todo o século XIX: a luta entre o campo e a cidade, entre o *gaucho* do pampa (e depois o índio da fronteira) e o americano de influência cultural europeia da cidade (BRAGA, 2011, p. 172, grifos do autor).

É interessante observar que, apesar de os poemas de José Hernández terem, para Borges, um caráter político e não necessariamente estarem falando da realidade do gaúcho, eles aparecem nos contos “O Sul” e “O Aleph” (2010), mesmo que o autor não concordasse com essa representação do gaúcho.

Borges, apesar da opção revelada pela civilização, parece ter alimentado grande fascínio por determinados aspectos da barbárie. Na verdade, tratava-se de um fascínio pelos gaúchos. Como se houvesse algo a ser desvendado nesse ser. Poderia ser o *gaucho* descrito na história de Hernández, mas essa descrição era incompleta. Precisava ser recontada. Mas esse *gaucho* não mais existia quando Borges começou a escrever. Tratava-se apenas de lembranças, invenções ou repetições de histórias contadas por outros. O *gaucho* já teria sido assimilado ou civilizado pelos livros, batalhas, modelos ou decisões impostas por aqueles que detinham o poder em uma época de grandes conflitos na Região do Prata (BRAGA, 2011, p. 181).

O texto supracitado parece remeter diretamente à personagem do conto “O Sul”. Dahlmann é esse argentino civilizado pertencente à capital, que está tentando reconstruir a história de suas origens. A procura pelo seu lugar e pelas suas raízes começa logo após ele receber alta da clínica em que se encontrava, e é nesse momento que acreditamos que Dahlmann consegue se desconectar da vida europeia que levava na capital, cuidando dos livros na biblioteca, e passa, ainda que no seu imaginário ou no seu delírio, para o *verdadeiro* gaúcho que ele até então procurava, ainda que esse gaúcho só existisse nessas obras.

Ninguém ignora que o Sul começa do outro lado da rua Rivadavia. Dahlmann costumava repetir que isso não é uma convenção e que quem atravessa essa rua entra num mundo mais antigo e mais duro. Do carro procurava, entre a nova edificação, a janela de grades, a aldrava, o arco da porta, o vestibulo, o íntimo pátio (BORGES, 1998, p. 90).

⁴¹ Do original: “Martín Fierro reúne las condiciones necesarias para transformarse en un alegato, un manifiesto y una protesta con la finalidad de denunciar la inestabilidad social reinante en Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX, cuya principal víctima es el gaucho, un elemento social excluido, desheredado, perseguido, desrespetado, humillado y, por su falta de instrucción, usado como masa de maniobra por los grandes grupos políticos en puja”.

A rua Rivadavia é esse espaço entre o presente e o passado. “A paisagem criada no conto revive e remonta um momento do passado. O *sur* vai sendo marcado pelo paralelismo, pela repetição. A reprodução desse passado vai tornando-o eterno. O passado, ao ser recordado, não é mais passado, mas faz parte do presente” (MIOTTO, 2010, p. 40).

Para Dahlmann atravessar a rua Rivadavia é entrar em mundo mais antigo, mais firme, ou seja, é adentrar no sul. Em sua re-apresentação do passado, ele sente vertigem, mas não cansa de procurar em meio às edificações novas, a janela de grades, a aldrava, o arco da porta, o corredor de entrada, o pátio íntimo, enfim, símbolos que são sinônimos de segurança e solidez (MIOTTO, 2010, p. 42).

Ao viver na capital do sul que ele tinha como seu lugar de origem, ele ainda se mantinha distante, relutante dentro de um espaço erudito que fugia do modo de viver dos índios dos quais ele descendia. Caminhar em direção ao sul seria, portanto, o único modo de se tornar completamente conectado com a cultura que ele tanto admirava, ao mesmo tempo em que evitava. O gaúcho de José Hernández parece ser a figura que mais se aproxima do ideal de Dahlmann, pois “[n]o gaúcho, Hernández descobriu a coragem e a integridade inerentes a uma vida independente. Esta figura era, segundo ele, o verdadeiro representante do personagem argentino [...]” (BALDI, 2011, p. 31, tradução minha)⁴². Esse gaúcho pode ser reconhecido na descrição do velho, parte da construção do ideal gaúcho que tem tanto ligação com o tempo, bem como com o intertexto de *Martín Fierro* quando o narrador diz que

No chão, encostado ao balcão, acocorava-se, imóvel como uma coisa, um homem bastante velho. Os muitos anos haviam-no reduzido e polido como as águas a uma pedra ou as gerações dos homens a um refrão. Era escuro, pequeno e ressequido, e estava como fora do tempo, numa eternidade. Dahlmann registrou com satisfação a faixa de pano na testa, o poncho de baeta, o amplo chiripá e a bota de potro, e disse a si mesmo, lembrando inúteis discussões com pessoas dos partidos do Norte ou com entrerrianos, que gaúchos desses só restam no Sul (BORGES, 1998, p. 91-92).

Há, na descrição do velho, algo de histórico acerca da vestimenta que remete ao típico traje gaúcho, um gaúcho *fora do tempo*, eterno como o gato mágico que está vívido na história e, no entanto, não é mais parte do tempo presente. Na viagem ao sul e ao passado é que Dahlmann se conecta com o que leu e o que imaginou a partir de suas leituras. Todavia, apesar de estar no sul, Dahlmann ainda era rejeitado. Os outros homens do bar não o aceitavam como ele era e demonstraram isso zombando da personagem. Com isso, percebemos a dicotomia entre o gaúcho, presente nesse sul histórico, e Dahlmann, o morador civilizado de Buenos Aires com influência europeia.

[...] os fregueses da outra mesa eram três: dois pareciam peões de chácara; outro, de traços mestiços e desajeitados, bebia com o chapelão na cabeça. Dahlmann, logo, sentiu um leve roçar no rosto. Perto do copo ordinário de vidro turvo, sobre uma das listras da toalha, havia uma bolinha de miolo de pão. Isso era tudo, mas alguém lhe atirara (BORGES, 1998, p. 92).

A única maneira de ser aceito era enfrentar esses três homens que se encontravam no bar, mostrando para eles e para a própria personagem que ele fazia

⁴² Do original: “En el gaúcho, Hernández descubrió el coraje y la integridad inherentes a una vida independiente. Esta figura era, según él, el verdadero representante del carácter argentino [...]”

parte desse espaço. Ao receber a faca do velho, Dahlmann recebe ainda a passagem para o verdadeiro sul, aquele do qual ele também faria parte e, por conseguinte, se tornaria pertencente de uma história por ele mesmo almejada. Seria na batalha, ainda que sem saber lutar devidamente, que Dahlmann estaria próximo dos seus antepassados gaúchos.

De um canto, o velho gaúcho estático, no qual Dahlmann viu um signo do Sul (do Sul que era seu), atirou-lhe uma adaga desembainhada que veio cair a seus pés. Era como se o Sul tivesse resolvido que Dahlmann aceitasse o duelo. Dahlmann inclinou-se para recolher a adaga e sentiu duas coisas. A primeira, que esse ato quase instintivo o comprometia a lutar. A segunda, que a arma, em sua mão inábil, não serviria para defendê-lo, mas para justificar que o matassem. Certa vez havia brincado com um punhal, como todos os homens, porém sua esgrima não passava de uma noção de que os golpes devem ir para cima e com o fio para dentro. "Não teriam permitido na clínica que me acontecessem essas coisas", pensou (BORGES, 1998, p. 92).

Ainda que assustado em um primeiro momento, pois ele sabia que estaria dando um passo para a sua morte, Dahlmann segue na luta, sabendo que um gaúcho também seguiria a luta. Ele vai para o embate consciente de seu destino e o aceita como o ponto final de sua história. A morte em uma briga de faca seria muito mais honrosa que a morte em um quarto de hospital. É nesse momento que acreditamos que o real e o imaginário se cruzam.

Saíram, e se em Dahlmann não havia esperança, tampouco havia temor. Sentiu, ao transpor o umbral, que morrer em uma briga à faca, a céu aberto e atacando, teria sido uma libertação para ele, uma felicidade e uma festa, na primeira noite da clínica, quando lhe cravaram a agulha. Sentiu que se ele, então, tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta é a morte que teria escolhido ou sonhado (BORGES, 1998, p. 93).

O sonho ou o delírio é o que permite que a escolha de Dahlmann de se tornar gaúcho seja possível. Logo, parece que esse seria o único modo de fazer Dahlmann sair do lugar em que se encontrava, de modo que foi o seu acidente que o levou ao seu sonho e o forçou a sair do conforto e caminhar para um outro tempo, ou seja, para o tempo em que essa literatura do gaúcho foi escrita.

5. Conclusão

O conto "O Sul" permite múltiplas leituras e, por isso, compreender os intertextos presentes na obra é fundamental para que passemos de uma leitura mais superficial para uma leitura mais aprofundada que traga maior sentido para o texto. Assim como toda obra de Borges, o leitor pode se aproximar do conto em questão e procurar, a partir dele, os seus precursores ou fazer o percurso cronológico e chegar à biblioteca grandiosa do escritor. Nenhum desses processos é menos válido que o outro, apenas nos fazem trilhar caminhos diferentes da nossa própria biblioteca.

Neste trabalho, procuramos identificar o sentido entre obras literárias como *As mil e uma noites* e *Martín Fierro* a partir da citação do narrador do conto, para compreender com mais afinco o processo no qual a personagem principal passa de uma procura identitária à conclusão de sua história, e podemos perceber que tais obras possuem uma influência bastante interessante nesse processo. Assim, a primeira obra dá ênfase à relação entre ficção e realidade a partir da ideia de eternidade definida pelo próprio escritor argentino ao compreender as *Noites* como uma ideia de ênfase no

eterno. A segunda, por sua vez, remete-nos à construção de um gaúcho histórico bastante pertinente, ainda que haja controvérsias sobre a representatividade do gaúcho criado por Hernández, pois, como mencionamos acima, há conflitos políticos que, no entanto, parecem ser irrelevantes ao pensarmos na importância desse gaúcho, ainda que construído ideologicamente, para Dahlmann.

Enquanto uma obra pode ser compreendida como um pano de fundo para a história vivida, a outra parece ser o ponto crucial para idealização histórica, todas dentro da ficção que mistura tempo e memória, que são importantes discussões na perspectiva da produção de Borges. Não há, necessariamente, como separar a obra de Borges do próprio escritor, de seus posicionamentos e de seu modo de escrever. Justamente por esse motivo, sua própria literatura serve de referência teórica para compreensão de temas como tempo, originalidade da obra, tradução e intertextualidade.

Desse modo, torna-se poético observar que em “O Sul”, assim como outros tantos contos, o próprio texto remonta, a partir dos seus pontos de conexão, alusões e referências a uma biblioteca de um bibliotecário argentino que procura, de certa forma, reconstruir sua própria história, ainda não reconhecida por completo. Dahlmann, dentro da ficção, constrói outra ficção, utilizando suas leituras como base para fugir da realidade, ao mesmo tempo que procura construir o irreal, o sonhado, o gaúcho que ele sempre quis ser, mas nunca conseguiu concretizar. Um labirinto de ficção se forma em “O Sul”, em que observar a relação do tempo real e ficcional se torna o ponto de conexão entre as duas obras observada nesse conto.

Por fim, acreditamos que ainda haja outras leituras possíveis desse conto, pois seria inocente pensar que se esgotariam as leituras de um escritor que tanto usa do intertexto para construir suas obras. A que apresentamos aqui, no entanto, é uma das possíveis leituras para compreender principalmente a constituição da personagem da obra.

Referências

- BALDI, Armando Dogomar González. *José Hernández y Jorge Luis Borges: “Martín Fierro” y “El fin”, un caso de intertextualidad explícita y dialógica divergente*. 2011. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.
- BORGES, Jorge Luis. “O Sul”. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- _____. “Kafka e seus precursores”. In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- _____. “O Jardim das veredas que se bifurcam”. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- _____. “O Aleph”. In: _____. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRAGA, Marcio Bobik. Gaúcho e Bárbaros: a história da formação da nacionalidade argentina a partir da leitura de Jorge Luis Borges. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 169-184, 2011.
- CALLES, Diva Cleide. Múltiplas leituras de El Sur, de Jorge Luis Borges. *Letra Magna*, [s.l.], ano 4, n. 9, p. 1-15, jul./dez. 2008.
- CAVALHEIRO, Juciane; FONSECA, Rosa Maria Tavares. O duplo em Borges: Análise dos contos “O outro”, “O sul”, “O inverossímil impostor Tom Castro” e “O morto”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 154-170, 2011.

- COSTA, Lannusse Bergem Balbino. *Tempo e devir na narrativa fantástica de Jorge Luis Borges*. 2014. 82 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Estudos Interculturais) – Centro de Educação, UEPB, Campina Grande, PB.
- FIOROTTI, Devair Antônio. Entre eu e o outro: uma análise da presença especular do outro em Borges. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 16, p. 135-146, jul./dez. 2007.
- MORAIS, Thaís de Godoy. *O Livro das Mil e uma Noites em Jorge Luis Borges*. 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, SP.
- MIOTTO, Francieli Cristina. Representações paisagísticas em *El Sur*, de Jorge Luis Borges. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 39-49, dez. 2010.
- PAULA, Marcelo Bueno de. *Borges e "As mil e uma noites": leitura, tradução e criação*. 2011. 387 f. Tese (Doutorado em Estudos de Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, Florianópolis, SC.
- REIS, Nelson Ricardo Guedes dos. Borges: tempo, memória e hermenêutica na gênese de “Pierre Menard, autor do Quixote”. *Revista literária do corpo discente da UFMG*, Belo Horizonte, ano 36, n. 27, p. 91-104, 2002.

A ECHARPE DE JOCASTA: UMA LEITURA SIMBÓLICA DE A MÁQUINA INFERNAL, DE JEAN COCTEAU

Emanuele Mendonça de Freitas

Cristiane Barcelos

Douglas Ceccagno

Submetido em 27 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 19 de setembro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 139- 152

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

A ECHARPE DE JOCASTA: UMA LEITURA SIMBÓLICA DE A MÁQUINA INFERNAL, DE JEAN COCTEAU

JOCASTA'S SCARF: A SYMBOLIC READING OF *THE INFERNAL MACHINE*, BY JEAN COCTEAU

Emanuele Mendonça de Freitas⁴³

Cristiane Barcelos⁴⁴

Douglas Ceccagno⁴⁵

RESUMO:

Ao analisar as peças Édipo Rei, de Sófocles, e A máquina infernal, de Jean Cocteau, com foco não só nas semelhanças e diferenças entre ambas, mas também nos símbolos presentes na obra de Cocteau, este artigo pretende identificar possíveis pontos de conexão entre os textos na representação do mito de Édipo. Para tanto, recorreremos à teoria do imaginário para interpretar alguns dos símbolos identificados na peça francesa. Os principais referenciais teóricos pesquisados são Albin Lesky, Marvin Carlson, Aristóteles e Gilbert Durand.

PALAVRAS-CHAVE: Jean Cocteau; Imaginário; Símbolos.

ABSTRACT:

In analysing the plays Oedipus the king, by Sophocles and The infernal machine, by Jean Cocteau, focusing not only on the similarities and differences between both but also on the symbols present in Cocteau's work, this article aims to identify possible points of connection between the texts in the representation of the myth of Oedipus. To do so, we use the theory of the imaginary to interpret some of the symbols identified in the french play. The main theoretical references researched are Albin Lesky, Marvin Carlson, Aristotle and Gilbert Durand.

KEYWORDS: Jean Cocteau; Imaginary; Symbols.

1 Introdução

A máquina infernal, publicada em 1934 pelo francês Jean Cocteau (1889 - 1963), é uma reinterpretação do mito de Édipo, já utilizado como base, na Antiguidade Grega, para a peça *Édipo Rei*, de autoria de Sófocles, escrita por volta de 427 a.C. Ao produzir seu texto, séculos depois de Sófocles, Cocteau manteve as personagens-chave e a base da trama do texto grego, mas particularizou seu texto com a inserção de elementos modernos. Este artigo pretende se debruçar sobre as semelhanças e diferenças entre as obras e, ao evocar os símbolos inseridos na obra mais recente, interpretar a ressignificação do mito de Édipo proposta por Cocteau. Para isso, nos valem de estudos da teoria do imaginário.

⁴³ Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul (2018).

⁴⁴ Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul (UCS).

⁴⁵ Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Cocteau era visto por muitos como um artista completo. Nascido em 5 de julho de 1889, na cidade de Maisons-Laffite, na França, era romancista, dramaturgo, poeta, pintor, roteirista e diretor de cinema e teatro. Foi membro de uma família da grande burguesia parisiense, tendo estudado em uma das maiores escolas de Paris, o Lycée Condorcet. Diversas de suas obras têm por tema os mitos gregos, incluindo releituras de Orfeu, Antígona e Édipo. Seguindo essa linha, Cocteau escreveu a peça *A máquina infernal*, encenada pela primeira vez no ano de 1934, em Paris.

O autor francês inicia apresentando a história e, em menos de duas páginas, desenvolve uma breve narrativa do mito de Édipo. Essa introdução é fundamental para o leitor que não conhece o mito nem teve contato com o *Édipo Rei* de Sófocles.

A máquina infernal não tem uma personagem central que tome o papel de protagonista, como ocorre com Édipo em *Édipo Rei*. O texto de Cocteau dramatiza a conquista do trono de Tebas por Édipo e a união matrimonial com Jocasta, que, na verdade, é sua mãe biológica. A construção da trama conta ainda com o encontro de Édipo e a Esfinge e a busca de Jocasta por encontrar o fantasma de Laio, seu esposo falecido, depois de um confronto em que é golpeado por Édipo, o filho que desconhecia o laço biológico com o antigo rei.

Nas próximas páginas, traçamos um paralelo entre as peças, indicando tanto os elementos que as conectam quanto aqueles que as diferenciam e, ao considerar as ideias de Durand, que propõe o símbolo como um elemento que “possui mais que um sentido artificialmente dado e detém essencial e espontâneo poder de repercussão” (1997, p. 31), buscamos identificar símbolos presentes na obra *A máquina infernal* para, a partir deles, também analisar possíveis ligações com a peça de Sófocles.

2 Heranças e inovações: uma análise comparativa entre as obras

Sendo uma peça do período entre guerras, *A máquina infernal* apresenta uma nova abordagem do mito de Édipo, composta por traços do teatro do século XX. Embora Cocteau afirmasse que se tratava de um espetáculo do teatro do absurdo, o drama não se enquadra nessa categoria, uma vez que tem por base um discurso lógico que racionaliza o mundo (ESSLIN, 1968, p. 21).

Assim, o escritor opta por um realismo mais profundo, que pode ser considerado por muitos como bizarro ou, até mesmo, fantástico. É por essa razão que Cocteau utiliza a conceituação de teatro do absurdo para definir seu trabalho, considerando que, ao invés de manter o lado absurdo da vida, organizando-o e retocando-o, ele o acentuava (CARLSON, 1997, p. 334). Apesar disso, Carlson aponta que “o absurdo de Cocteau está próximo do surrealismo de Apollinaire”, já que “reivindica uma nova arte que combine vários elementos – o fantástico, a dança, a acrobacia, o mimo, o drama, a sátira, a música e a palavra falada” (1997, p. 334).

Em *A máquina infernal*, o primeiro e o segundo atos ocorrem simultaneamente, embora não dividam o palco. Além disso, o coro, presente na obra de Sófocles, é substituído pela voz, que, segundo Rabello (2011, p. 80), atua como “representante da máquina infernal que governa o destino dos homens e abre a peça, apresentando o enredo que compõe o mito edipiano, constituído pelo parricídio e pelo incesto”. Além disso, a voz reapresenta o drama de Édipo sob outra perspectiva, o que pode ser visto quando ela afirma que “depois de falsas felicidades, vai o rei conhecer a verdadeira

infelicidade, a verdadeira sagração, que faz dêsse rei de baralho entre as mãos dos deuses cruéis, enfim, um homem" (COCTEAU, 1967, p. 112).⁴⁶

Édipo Rei foi escrita com base na unidade de tempo aristotélica, segundo a qual "a ação da tragédia se limitava a um dia, ou a um dia e poucas mais horas" (ARISTÓTELES, 1993, p. 302). Em *A máquina infernal*, em contrapartida, os três primeiros atos ocorrem de acordo com a unidade de tempo, enquanto o último ato ocorre 17 anos após o início da história.

Aristóteles também apresenta duas outras unidades que compõem a tragédia grega: o espaço e a ação. Em *Édipo Rei*, o espaço em que o drama se desenvolve é o palácio real, não havendo alteração de local, de modo que as cenas que ocorreriam em outros espaços se dão fora do palco. Cocteau, por sua vez, divide a história em quatro espaços diferentes, sendo eles: a muralha de Tebas, onde Jocasta e Tirésias encontram os soldados que haviam visto o fantasma de Laio; a colina próxima à entrada de Tebas, local em que Édipo encontra a Esfinge e resolve o enigma; o quarto de Édipo e Jocasta, onde ambos passam a primeira noite após o casamento; e o pátio do palácio, no qual Édipo descobre o erro que havia cometido.

A unidade de ação, no texto de Sófocles, é a investigação do assassinato de Laio, que motiva a busca pelos oráculos e a descoberta dos crimes cometidos por Édipo. Em *A máquina infernal*, por outro lado, a ação se divide entre o desejo de Jocasta de falar com o fantasma de Laio e a busca de Édipo pela Esfinge. Segundo Fialho, no texto de Cocteau,

a acção, assim desvendada à partida, ocorre sem segredos, como um inevitável ritual em que o par Édipo-Jocasta participa, inconsciente mas determinado por uma força que a ambos invade e cerca para ambos serem, por fim, aniquilados nessa armadilha inevitável e antecipadamente proclamada (1993, p. 96).

Assim, para a autora, cada ato é composto por uma etapa decisiva da vida de Édipo, cujo elo é a voz. Na obra de Sófocles, o herói trágico é aquele em quem "o desmesurado das forças que residem nele o impele a marchar contra todas as potências do imprevisível, fá-lo precipitar sua vida numa confusão, de que só a morte há de libertá-lo" (LESKY, 1996, p. 149), ou seja, o herói é derrotado pelo destino. Nenhum herói trágico sofre sem razão, de modo que seu sofrimento é sempre consciente. Dessa forma, no caso de Édipo, um de seus traços fundamentais é o fato de que:

o destino o envolveu em suas redes; ele vê como as malhas vão-se apertando de modo cada vez mais inextrincável, porém ainda no último instante poderia ter evitado a catástrofe, se houvesse deixado cair novamente sobre as coisas o véu que ele mesmo erguera. Poderia tê-lo feito se não fosse ele Édipo, o herói trágico que compreende tudo menos uma coisa: no covarde compromisso, entregar-se a si mesmo em troca da paz externa, para salvar a mera existência (LESKY, 1996, p. 166).

Édipo poderia permanecer na obscuridade se não houvesse insistido em salvar a cidade da peste. Jocasta tenta, inclusive, demovê-lo da ideia de buscar a fundo a verdade, mas ele resiste. Lesky complementa que, em Sófocles, o homem vive em uma oposição irremediável com a divindade, de maneira que

a verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontrolláveis forças obscuras a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes

⁴⁶ Optou-se por manter a ortografia original das fontes citadas.

opor, lutando. Essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo, o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até ao naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende (1996, p. 165).

Além disso, o autor argumenta que, para que o trágico ocorra, o herói deve sofrer uma queda do alto, ou seja, cair de um mundo de segurança e felicidade para o abismo da desgraça (LESKY, 1996, p. 16). Logo, pode-se dizer que Édipo está predestinado a ser banido, a sofrer uma punição, se o mundo for analisado a partir de um ponto de vista absolutamente trágico, segundo o qual o homem estaria condenado a uma destruição inerente à natureza do ser.

Enquanto na obra de Sófocles os deuses se fazem presentes, interferindo na vida das personagens, no texto de Cocteau a máquina infernal está no lugar da divindade, tornando-se, conforme as palavras de Ceccagno (2012, p. 108), o "divino-diabólico do destino humano". Dessa forma, a máquina representa ao mesmo tempo o bem e o mal, o que se comprova na peça quando Cocteau (1967, p. 112), por meio da voz, afirma que "os deuses quiseram, pelo funcionamento de sua máquina infernal, que todos os infortúnios surgissem sob o disfarce da fortuna". Campbell (2004, p. 15) identifica que tanto a tragédia grega quanto o romance moderno celebram "o mistério do desmembramento, que se configura como vida no tempo", ou seja, o final feliz acaba por ser desprezado, considerando-se que o mundo oferece somente um final: a morte e a desintegração.

A personagem Jocasta também passa por modificações na versão de Cocteau, tornando-se uma mulher cheia de caprichos, vaidosa e fútil, com um sotaque desagradável, alguém que não é querida pelo povo. Em uma entrevista para a *Vogue*, Cocteau afirmou que Jocasta deveria falar com sotaque, de maneira que ele a criou "sob o signo desse sotaque, sotaque de pessoas reais, governando sobre outro céu que não aquele onde nasceram, o sotaque que muda a atmosfera"⁴⁷ (1934, p. 66).

Ainda, uma grande diferença existente em *A máquina infernal* é a presença cênica da Esfinge, cuja atuação, na obra de Sófocles, limita-se à menção que outras personagens fazem a ela. Na Grécia, a Esfinge era imaginada como uma leoa alada com cabeça de mulher. Enigmática e cruel, também era símbolo da feminilidade pervertida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 389). Tendo vivido na região de Tebas, apresentava enigmas aos jovens e devorava aqueles que não conseguiam respondê-los. No segundo ato da peça de Cocteau, Édipo encontra a Esfinge em uma colina próxima à estrada de Tebas, ocasião em que ela pede que ele responda o enigma.

É importante ressaltar que, nesse momento, ela já havia fornecido a resposta para o rapaz, uma vez que havia se apaixonado por ele. Ou seja, a vitória de Édipo se dá por concessão dela, e não por mérito, pois, embora ele se apresente como herói salvador de Tebas, só conseguiu fazê-lo com a ajuda da criadora do enigma. Mesmo considerando-se que a vitória de Édipo se dá no momento em que acerta a resposta, Diel (1991, p. 150) afirma que Édipo já havia vencido a Esfinge no momento em que matou Laio, "uma vez que esta é tão somente a imagem refletida da perversidade do rei, representada em toda sua monstruosidade", ou seja, com a morte de Laio, Édipo já havia realizado um elemento da profecia e, conseqüentemente, encaminhava-se, sem o saber, para realizar o restante. Além disso, no drama de Cocteau, a Esfinge – uma resignificação da Esfinge egípcia – aparece acompanhada por Anúbis, deus egípcio da morte, possuidor de uma cabeça de chacal. É ele quem lembra a Esfinge de sua missão quando ela, tomada pela fúria, deseja vingar-se de Édipo. Após sua morte terrena, ela

⁴⁷ Todas as traduções das obras publicadas em francês, inglês ou espanhol são dos autores deste artigo.

retoma sua forma original, ressurgindo como Nêmesis, deusa da vingança e da justiça. Na ocasião, é Anúbis quem a faz lembrar de quem é, quando afirma:

chegou o momento em que julgo necessário lembrar-vos quem sois e que distância risível vos separa desta pequena forma que me ouve. Vós que assumistes o papel de Esfinge. Vós, a deusa das deusas! Vós, a grande entre as grandes! Vós, a implacável! Vós, a Vingança! Vós, Nêmesis!... (COCTEAU, 1967, p. 73).

Embora seja conhecida como deusa da morte, nas tragédias gregas a *nêmesis* é responsável pelo restabelecimento da ordem. Segundo Campbell (2004, p. 12), o trabalho da *nêmesis* se dá por meio das vitórias obtidas, ou seja, a maldição irrompe da virtude. No caso de Édipo, a *nêmesis* ocorre quando, após a descoberta do erro trágico (matar o pai e casar-se com a mãe), a personagem perfura os olhos e é exilada, Creonte assume o trono e a peste desaparece.

No terceiro ato de Cocteau, outro acontecimento ganha o palco: a noite do casamento de Édipo e Jocasta. A pedido da esposa, Édipo recebe Tirésias, o adivinho cego que, para Sófocles, é alguém de prestígio, valorizado pela sociedade e pelos reis. Para Cocteau, no entanto, Tirésias é apenas *quase* cego, não aceita sua limitação e, além disso, é servo e confidente de Jocasta, por quem é menosprezado, sendo tratado como um "cão de guarda". Para a sociedade, a cegueira o tornou invisível, situação que ele prevê para Édipo depois que este perfura os olhos:

Creonte: não se pode deixá-lo atravessar a cidade, seria um escândalo pavoroso.

Tirésias (baixo): uma cidade pesteadada? E depois, tu sabes, êles viam o rei que Édipo queria ser. Não verão o rei que êle é.

Creonte: quereis dizer que êle se tornará invisível porque está cego?

Tirésias: quase (COCTEAU, 1934, p. 123).

Para a mitologia grega, a cegueira de Tirésias deve-se a um castigo recebido de Atena, deusa da sabedoria, da guerra, das ciências e das artes, após ele a ter espionado enquanto se banhava (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2006, p. 218). Complementando essa ideia, Fialho (1993, p. 390) relata que em ambos os textos dramáticos a personagem Tirésias se caracteriza por uma quase cegueira. Chevalier e Gheerbrant destacam que adivinhos em geral são mesmo cegos, como se “[...] fosse preciso ter os olhos fechados à luz física a fim de perceber a luz divina” (2006, p. 218).

Ao tentar ver o futuro nos olhos de Tirésias, Édipo fica momentaneamente cego, de modo que experimenta antecipadamente a cegueira que, depois, se tornará definitiva. Tirésias, no entanto, quase não enxerga fisicamente e tem um pressentimento do que poderia acontecer, embora não fique claro se ele compreende ou não todo o seu significado.

A cegueira de Édipo, situação vivida pela personagem ao final das duas peças, é outro ponto que merece ser analisado. Nos dois casos, ele perfura os próprios olhos usando os broches de ouro que prendiam a roupa de Jocasta, a esposa que havia se matado. Édipo passa então a viver a cegueira física, embora se possa interpretar que, durante toda a sua vida, sofrera a cegueira psíquica, uma vez que desconhecia sua real origem e, em função disso, cometera parricídio e incesto.

Lurker destaca que, em mitos e contos de fadas, a falta de visão física está ligada a uma visão interna, ou seja, uma premissa para a adivinhação (1997, p. 124), o que nos leva de volta a Tirésias, o adivinho cego em *Édipo Rei* e quase cego em *A máquina infernal*. Lurker ainda salienta que “quem for cego para os deuses deste mundo

(terreno), verá Deus no céu [...]. Os infiéis e os pecadores são atingidos pela cegueira; ela é um sinal externo do ofuscamento interior” (1997, p. 124, gr. orig). Diel destaca a cegueira de Édipo, provocada por ele próprio, como “o símbolo da recusa definitiva de ver. O olhar interior torna-se cego. A culpa é recalcada ao invés de ser sublimada” (1991, p. 155, gr. orig).

Ceccagno, entende que, para Édipo, “as glórias terrenas que ele estabelece como razão de viver são uma ilusão que se desfaz com a cegueira e a contemplação do além-vida através da presença da esposa-mãe morta”, ou seja, para Ceccagno, “a visão do homem em Cocteau é a daquele que se ilude com glórias mundanas por desconhecer o sentido da própria existência” (2012, p. 241).

No caso de *A máquina infernal*, a cegueira permite que Édipo veja o fantasma de Jocasta que afirma vir como sua mãe, com o objetivo de auxiliá-lo. Para Rabello,

o diálogo com os mortos vem interromper a percepção do tempo como um fluxo contínuo linear, e do passado como uma massa uniforme de fatos, disponível ao indivíduo a partir de uma perspectiva cognoscível e transparente, alcançável por meio de uma transposição clara e direta dos fatos (2011, p. 82).

Assim, a voz de Jocasta traz relatos importantes para a compreensão dos acontecimentos e possibilita que Édipo encontre forças para enfrentar o exílio. Outro ponto em que as peças diferem é em relação à personagem Antígona, que na obra de Sófocles permanece fora de cena e, na de Cocteau, surge no quarto ato, contando para o público e para as demais personagens que Édipo havia perfurado os olhos e que Jocasta permanecia imóvel pendurada pela echarpe.

Antígona é filha de Édipo e Jocasta, fruto de um relacionamento incestuoso. Após Édipo descobrir o erro que cometera, é a jovem que o acompanha até Colona, onde ele morre. Para Chevalier e Gheerbrandt (2009, p. 64), Antígona é definida como alguém que se insurge contra as regras e as convenções, tendo por guia leis “não escritas, as da sua consciência e de seu amor” (p. 64), característica que acaba por ser ressaltada na obra de Cocteau, uma vez que ela se recusa a permanecer com o tio, Creonte e, com o apoio do fantasma de Jocasta, segue com Édipo para o exílio. Além disso, Antígona simboliza “o conflito de homens e mulheres, da velhice e da juventude, da sociedade e do indivíduo, dos vivos e dos mortos, dos homens e de deus/dos deuses” (STEINER, 1986, p. 253). Esses cinco tipos de conflito não podem ser negociados, uma vez que cada aspecto se define no processo de conflito no qual definem-se um ao outro.

Por fim, outro aspecto a ser considerado é o fato de a peça começar e terminar com a aparição de fantasmas. No início, o surgimento do fantasma de Laio causa comoção, de modo que Jocasta vai procurá-lo, tentando compreender a mensagem que ele deseja transmitir, embora não consiga falar com ele. Nesse ato, aliás, percebe-se uma intertextualidade com *Hamlet*, de Shakespeare. Odier (1999, p. 18) compara as aparições dos personagens mortos nas duas obras, salientando que na peça de Shakespeare o rei assassinado surge para o filho, Hamlet, enquanto que em *A máquina infernal* o espectro do personagem morto (Laio) é visto por dois guardas. Para Odier, “se os dois guardas estão perturbados, impressionados, eles são, ainda assim, personagens de comédia, mais preocupados com sua vida cotidiana do que com política ou metafísica” (1999, p. 18). De La Vega também aponta tal relação:

[...] o contraste entre a “mise en scène” patética da introdução e do romance (com as reminiscências de Hamlet) e o humor dos personagens transforma o sentido profundo da tragédia e atrai a atenção do espectador sobre o absurdo da situação em que se encontram os humanos, cujo drama é um jogo

organizado voluntariamente pelos deuses atingidos por um tédio imortal (1981, p. 61, gr. orig).

No último ato de *A máquina infernal*, é Jocasta que surge como fantasma, com o intuito de auxiliar Édipo nas dificuldades que precisará enfrentar a partir de então. Segundo De La Vega (1981, p. 77), a aparição do fantasma de Jocasta possibilita a reabsorção, no outro mundo, da esposa pela mãe, ou seja, em Cocteau, "Édipo é o menino levado pela mão protetora da mãe e a quem esta se propõe aliviar e consolar, enquanto come o pão amargo do desterro pelo resto de sua vida".

Apesar das diferenças encontradas nas obras, percebe-se que, como Édipo parece mais frágil, os deuses se tornam mais maléficos. No entanto, ao ressaltar a inclemência dos deuses, o texto acaba por acentuar o absurdo de nossas existências, fazendo com que "a tragédia do homem se afirme com maior força. É comovente a desgraça deste Édipo tão humano. Causa admiração sua nobreza. Este homem representa todos os homens atormentados pelo olhar da Esfinge" (DE LA VEGA, 1981, p. 78).

Percebe-se então que Cocteau, ao fazer uma releitura do mito de Édipo, torna-o mais humano, aproximando-o dos espectadores e transformando os deuses em seres impiedosos que se comprazem com a desgraça do homem. Além disso, traz à cena muito do que antes era apenas sugerido pelas personagens.

3 Símbolos em movimento: expectativas de uma coletividade veiculadas em *A máquina infernal*

Uma vez apresentada a obra, e tendo analisado as suas principais semelhanças em relação aos enredos, personagens e desdobramentos, faz-se necessário nos debruçarmos sobre os símbolos veiculados pelo drama.

Uma característica muito marcante em *A máquina infernal* é o uso de símbolos para lançar ironias, fazer referências ao texto de Sófocles e comunicar com o espectador por meio de um imaginário compartilhado. Na obra *O imaginário*, Gilbert Durand propõe o que chama de gramática do imaginário. Durand menciona que as estruturas verbais "[...] representam, de alguma forma, os moldes ocultos que aguardam serem preenchidos pelos símbolos distribuídos pela sociedade, sua história e situação geográfica" (1998, p. 91). É partindo desse tipo de pressuposto que aqui se propõe uma interpretação de elementos da obra de Cocteau a partir do imaginário.

Para isso, leva-se em conta a ideia de que o imaginário seja alógico, o que é defendido por Durand ao afirmar que: "[...] o imaginário, nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa da imaginação etc.) e em relação à lógica ocidental desde Aristóteles, quando não a partir de Sócrates, é alógico" (DURAND, 1998, p. 87).

A variedade de interpretações para símbolos encontrada em dicionários específicos pode ser tomada como outro elemento para corroborar a ideia de imaginário como uma noção não estática. Neste trabalho, recorreremos a teóricos do imaginário e, como fonte de apoio para a construção de interpretações, contamos com a consulta a dicionários de símbolos.

Durand (1997) alerta que o "símbolo não é do domínio da semiologia", ou seja, aponta que se trata de elemento que possui significado muito mais profundo do que "um sentido artificialmente dado" (p. 31). Durand diz que o símbolo, "não sendo já de natureza linguística deixa de se desenvolver numa só dimensão" e acrescenta que "a

explicação linear do tipo de dedução lógica ou narrativa introspectiva já não basta para o estudo das motivações simbólicas” (1997, p. 32).

Durand trabalha com a ideia de trajeto antropológico, que trata de uma “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (1997, p. 41). O autor segue a linha de raciocínio, explicando as ligações que identifica:

o imaginário não é mais do que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e no qual, reciprocamente [...], as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo (DURAND, 1997, p. 41).

Para o autor, o símbolo, um dos elementos que buscamos esmiuçar neste trabalho, é o resultado de “imperativos biopsíquicos somados às intimações do meio”, ou seja, é esse o produto que ele chama de trajeto antropológico (DURAND, 1997, p. 41). Esse trajeto, aliás, pode partir da cultura ou da psicologia, “uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis (1997, p. 42).

Um ponto a ser destacado são as alusões do autor à echarpe vestida por Jocasta, personagem presente tanto em *Édipo Rei*, de Sófocles, quanto em *A máquina infernal*, de Jean Cocteau, e que, em ambas, morre enforcada. A diferença é que, em Sófocles, Jocasta se enforca utilizando uma corda e, na versão de Cocteau, ela tira a própria vida pendurada na echarpe que costumava usar.

Cocteau opta por dar o mesmo fim à personagem, ou seja, a morte por meio do suicídio. A descoberta de que é mãe de Édipo, quando este já é seu esposo, provoca em Jocasta uma mistura de desgosto e desespero, situação que acaba culminando no ato de dar cabo da própria vida. Antes do trecho em que anuncia o falecimento de Jocasta, Cocteau costura toda a trama com elementos que remetem à echarpe. Em dois momentos, o autor faz alusão irônica ao “enforcamento” que o acessório causava. Logo na primeira aparição de Jocasta em cena, acompanhada por Tirésias, a mulher reclama: “Todo dia essa echarpe me estrangula” (COCTEAU, 1967, p. 25), dizendo que Tirésias, quase cego, pisava sobre a longa peça de tecido vermelho. Depois, é Tirésias quem repreende um guarda que pisava na echarpe: “O teu pé na echarpe! Quase estrangulas a rainha!” (COCTEAU, 1967, p. 41).

Ainda sobre a echarpe de Jocasta, vale mencionar que a peça era vermelha. Das diversas possibilidades apresentadas por Chevalier e Gheerbrant, destaca-se o fato de que a cor é lembrada pela referência ao fogo e ao sangue, possuindo, assim, a mesma ambivalência simbólica desses dois elementos (2006, p. 944). Em relação ao fogo, Bachelard (1994) explora possíveis interpretações e lança luz sobre a abertura de diversas possibilidades, como quando afirma que o fogo, “dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. [...] Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal” (BACHELARD, 1994, p. 11-12). Dentre as alternativas, Bachelard aponta para o fogo tanto como símbolo do pecado e do mal quanto da pureza. Em relação aos dois primeiros, discorre sobre a ligação do fogo com a sexualidade, dizendo que “toda luta contra os impulsos sexuais deve, pois, ser simbolizada por uma luta contra o fogo”, além de ligar o elemento às noções de inferno, do caráter demoníaco (1994, p. 149). Por outro lado, mostra a relação com a pureza, alertando que não abordará a questão teológica da purificação pelo fogo, mas afirmando que “o fogo purifica tudo, porque

suprime os odores nauseabundos”, e “separa as matérias e aniquila as impurezas materiais” (1994, p. 151, gr. orig).

Já o sangue, de acordo com Lurker, é considerado por muitos povos como sede da alma e da vida, sendo elemento divino dos seres humanos, de acordo com a tradição mesopotâmica. No entanto, o sangue que sai do corpo, para alguns povos, é entendido como elemento que provoca horror, ou seja, é “sinal de perda da força vital” (LURKER, 1997, p. 628).

A partir desses pontos de vista, é possível interpretar a Jocasta de Cocteau sob uma visão que remete aos seus sentimentos conflitantes. Um exemplo é o fato de que, antes da personagem se casar com o filho sem saber do laço sanguíneo, ela se mostrava atraída por rapazes jovens – garotos mais novos, como Édipo, seu filho – e chega a falar sobre uma relação entre uma mãe com o próprio filho em uma conversa com Tirésias:

Todos os meninos dizem: “Quero ficar homem para me casar com mamãe”. Não é tanta tolice, Tirésias. Haverá casal mais amorável, mais amorável e mais cruel, casal mais orgulhoso de si que o de um filho e de uma mãe ainda moça? (COCTEAU, 1967, p. 39).

Outra relação possível é com a morte da famosa bailarina Isadora Duncan, um fato ocorrido em 1927, sete anos antes do lançamento de *A máquina infernal*. A dançarina faleceu em Nice, na França, acidentalmente enforcada pela longa echarpe que usava: ela estava a bordo de um carro conversível quando o tecido da peça envolta em seu pescoço acabou enrolado em uma das rodas do veículo em movimento, o que a estrangulou. Como já mencionado, a Jocasta de Cocteau é marcada pelo uso do acessório e pelas referências à sensação de estrangulamento que a peça lhe causa. Maria do Céu Fialho, em artigo publicado nos anos 1990, comenta sobre a echarpe como uma peça fundamental na caracterização cênica de Jocasta e diz que a personagem “parece fugir daquilo que intui” (1993, p. 102). De fato, Cocteau aparenta ter procurado dar indícios de que a peça teria ligação com a morte de Jocasta, e as ligações entre a echarpe e o enforcamento invocam o imaginário.

É necessário voltar a atenção à cor vermelha, uma vez que é utilizada de forma simbólica em mais pontos do texto, como na descrição do quarto de Édipo e Jocasta, onde até as cortinas têm esse tom. Chevalier e Gheerbrant remetem seu sentido ao sangue e explicam que, se escondida, a cor apontaria para uma condição de vida, mas se espalhada, remeteria à morte (2006, p. 944). Na peça de Cocteau, percebe-se a echarpe de Jocasta com a cor “espalhada”, para usar o termo aplicado pelos autores, ou seja, à mostra, em função da frequente citação e em referência às mortes que estariam por vir. Sobre o quarto de Jocasta e Édipo, Cocteau assim o descreve na abertura do terceiro ato: “O palco representa o quarto de Jocasta, vermelho como um açouguezinho no meio das arquiteturas da cidade” (1967, p. 80). A respeito desse fragmento, poder-se-ia depreender que a cor seja uma referência ao fato de que os dois possuem o mesmo sangue. Além disso, é relevante destacar que Édipo matou o pai antes de se casar com Jocasta e, em decorrência disso, ela tira a própria vida e ele acaba perfurando os próprios olhos.

O fantasma de Laio, que aparecera para dois guardas junto às muralhas de Tebas, também faz referência ao vermelho. Ao explicar a Jocasta como havia sido a aparição do espectro, um soldado menciona uma mancha vermelha no templo de Tebas: “No muro, majestade. Era, numa comparação, uma espécie de estátua transparente. Vê-se sobretudo a barba e o buraco preto da boca falando, e uma mancha vermelha na testa, uma mancha de um vermelho vivo” (COCTEAU, 1967, p. 35). Em resposta, a própria Jocasta afirma: “É sangue!” (p. 35). Ou seja, neste trecho, não é o leitor que é levado ao

entendimento da mancha vermelha como sangue, mas a própria personagem que aponta para essa possibilidade.

Outro símbolo a ser analisado trata de Édipo. Tanto no texto de Sófocles quanto na versão francesa, Édipo tem os pés perfurados, ferimento provocado a mando do próprio rei, que desejou a morte do filho para evitar que uma profecia feita por um oráculo se cumprisse: a de que Édipo mataria o pai e se casaria com a mãe. Diel interpreta que os tendões⁴⁸ feridos de Édipo quando ele ainda era uma criança “[...] simbolizam uma diminuição das possibilidades da alma, uma deformação psíquica que caracterizará o herói durante toda sua vida” (1991, p. 146). O autor faz ainda uma analogia com os tendões de Aquiles, cuja vulnerabilidade remetia à vulnerabilidade de sua alma – logo, ele presume que o mito compara os passos do homem com sua conduta psíquica (p. 146). Tomando por pressupostos as ideias defendidas por Diel, pode-se concluir que os ferimentos de Édipo serviram como um traço indicativo daquilo que ele ainda viveria, ou seja, o infortúnio.

Assim, por meio dos símbolos, Cocteau constrói uma versão que mantém a “espinha dorsal” da tragédia grega *Édipo Rei*, ou seja, o autor francês não altera os principais fatos que compõem o enredo: o assassinato cometido por Édipo, que vitima o próprio pai, e o casamento com Jocasta, ou seja, o incesto por desconhecimento, continuam na história. O que Cocteau faz é tecer uma nova rede simbólica em torno do mito de Édipo.

Quanto às ironias, um exemplo presente no texto francês trata da forma como ele conduz a relação de Édipo com a Esfinge, que era conhecida por lançar um enigma e matar os jovens que não o respondessem corretamente. Se, na mitologia grega, Édipo conquista o casamento com Jocasta por ter vencido a Esfinge justamente por desvendar o enigma, em *A máquina infernal* Cocteau constrói uma ilusão da vitória, já que a Esfinge propõe a questão e, em seguida, demonstra-se apaixonada e entrega a resposta a Édipo. A ideia do homem que vence a fera e realiza uma grande conquista, na verdade, é, assim, ironizada por Cocteau.

Outro elemento que merece ser destacado é o cinto que Édipo entrega para a Esfinge, quando a conhece na forma de mulher; portanto, sem saber de quem de fato ela se tratava. Édipo diz à Esfinge que, com o cinto, ela poderá encontrá-lo quando ele matar a besta, ou seja, a própria mulher com quem ele conversava naquele momento. No ato seguinte, o terceiro, Tirésias relata a Édipo que uma bela jovem havia lhe entregado um cinto, dito a seguinte frase e então desaparecido: “Entregue-o ao Sr. Édipo e repita-lhe textualmente esta frase: ‘Tome este cinto; ele lhe permitirá vir até mim quando eu tiver matado a Esfinge’” (COCTEAU, 1967, p. 93). Pouco depois, ainda no terceiro ato, Édipo tem um sonho no qual vê Anúbis a mostrar o cinto com o braço estendido. Mas o que, afinal, Cocteau pode ter tentado transmitir com as confusas citações de tal acessório?

Uma análise dos significados propostos em dicionários de símbolos pode auxiliar nessa interpretação. Para Chevalier e Gheerbrant, o cinto pode significar a “materialização de um compromisso, de um juramento, de um voto oferecido [...]” (2006, p. 245). Autor de outro dicionário, Juan-Eduardo Cirlot aponta para o cinto (ou um cinturão) como “[...] um símbolo da proteção do próprio corpo, que implica as virtudes ‘defensivas’ (morais) da pessoa [...]” (1984, p. 162). Assim, um caminho possível é entender o cinto citado por Cocteau como um elo entre os personagens, principalmente Édipo e a Esfinge.

⁴⁸ Tanto Diel quanto Chevalier e Gheerbrant usam o termo “tendões” de Édipo.

Durand (1997) recorre a Jung, autor de *Métamorphoses et symboles de la libido* (1932) para apontar a Esfinge como um resumo de símbolos sexuais, como o pássaro, o peixe e a serpente, tidos pelos antigos como símbolos fálicos, bem como o touro, o bode, o carneiro, o javali, o burro e o cavalo. Além disso, a Esfinge estaria ligada ao lado incestuoso de Édipo (1997, p. 71-72). Durand ainda coloca a figura da Esfinge ao lado do dragão e da serpente para destacar que o herói só é confirmado ao vencer uma dessas criaturas (1997, p. 320), o que reforça a noção de “ilusão da vitória” que mencionamos anteriormente.

Elementos como a Esfinge em *A máquina infernal* servem tanto como uma ligação com o texto grego quanto como itens que particularizam o texto de Cocteau, uma vez que o autor francês tem o cuidado de inserir elementos novos em relação à peça de Sófocles. Os símbolos apresentados por Cocteau abrem espaço para que o mito de Édipo possa ser relido com novas perspectivas.

4 Considerações finais

A máquina infernal, de Jean Cocteau, recupera os personagens e o enredo de Sófocles, embora apresente novos traços na caracterização de algumas personagens, como é o caso de Jocasta, que, na obra de Cocteau, é uma mulher fútil e vaidosa, ridicularizada pelo povo, e de Édipo, que, em vez de herói salvador de Tebas, é apresentado como alguém egoísta e mesquinho, que só conseguiu vencer a Esfinge quando ela, apaixonada por ele, entrega a resposta do enigma, oferecendo-lhe a oportunidade de tornar-se rei de Tebas.

Nas palavras de Mello,

o mito chega ao mundo contemporâneo através de realizações artísticas, quando é recriado na sua totalidade ou retomado através de alusões, na forma de intertextualidade, a personagens e episódios que permanecem na memória coletiva (2007, p. 14).

No caso da obra de Cocteau, o mito é ressignificado, trazendo novos sentidos em relação à versão escrita por Sófocles. Inicialmente, o dramaturgo apresenta a história, com a voz resumindo a trama original de Sófocles. A introdução é essencial para os leitores de *A máquina infernal* que, porventura, não conhecem *Édipo Rei*. A leitura da primeira parte possibilita que sejam encontradas algumas relações entre um enredo e outro.

Segundo Fergusson (1964, p. 195), Cocteau relaciona a vida contemporânea ao mito, de modo que a vida moderna, astuta, permanece em primeiro plano, circundada pela realidade mítica, ou seja, enquanto desenrolam-se os acontecimentos, a máquina infernal segue trabalhando. Um aspecto a ser destacado em sua obra é o fato de existir, por trás da cena em andamento, outra cena, um enredo que pode ser desvelado ao se analisar com olhos atentos as intrigas que ocorrem na superfície do drama.

O mito pode ser compreendido como uma narrativa plena de símbolos que evocam uma série de sentidos. Assim, pode-se afirmar que, na releitura feita por Cocteau, foram acrescentados novos símbolos ao texto, como é o caso da echarpe de Jocasta, o que atribui novos sentidos à narrativa.

Os mitos estão presentes no inconsciente coletivo da humanidade e, por meio das criações artísticas, são lembrados e modificados conforme os conflitos humanos em cada período histórico. Dessa forma, o imaginário é compreendido como um "conjunto de produções mentais ou materializadas em obras de caráter visual ou em

criações de linguagem; apresenta-se como um sistema organizador de imagens, comportando um conteúdo semelhante" (MELLO, 2007, p. 09).

É por meio do imaginário coletivo que os símbolos adquirem significado, o que faz com que a echarpe de Jocasta, conforme visto anteriormente, seja relacionada com o acidente sofrido pela bailarina Isadora Duncan e que a cor possa remeter, inclusive, à morte, o que poderia fazer referência às mortes que acontecem no drama. É importante ressaltar, no entanto, que os símbolos se contextualizam historicamente, de modo que, em cada contexto histórico, podem representar novas características.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. 3 ed. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Vozes e pensamento, 2004.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CECCAGNO, Douglas. *Mito e absurdo no moderno drama francês e em Nelson Rodrigues*. Porto Alegre, PUC RS, 2012. Disponível em: < <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4249/1/000437573-Texto%2bCompleto-0.pdf> >. Acesso em 30 mai. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COCTEAU, Jean. *A máquina infernal*. Trad. Manuel Bandeira. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. *La machine infernale. Vogue – New York Fashions*. 1 de abril de 1934. Disponível em < <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php?id=248> >. Acesso em 25 abr. 2017.

DE LA VEGA, Jose Lasso. *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo: Cocteau, Gide, Anouilh*. Espanha: Universidad de Murcia, 1981.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Tradução Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Tradução de Heloísa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

FIALHO, Maria do Céu. *Entre a Esfinge e o sonho: Édipo em La machine infernale* de Jean Cocteau. Máthesis, Portugal, v. 2, 91-107, 1993.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e Literatura. *Ciências e Letras*, n. 42, p. 9-19, jul/dez 2007.

RABELLO, Rosana Baú. *Um olhar sobre a dramaturgia de Armando Nascimento Rosa: Intertextos, contextos, mito e história em Um Édipo*. 2011. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ODIER, Dominique. *Étude sur Jean Cocteau: La machine infernale*. Paris: Ellipses, 1999.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.

STEINER, George. *Antígonas*. New Haven: Yale University Press, 1996.

TRÍPLICES MUNDOS: Uma leitura da obra *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado

Margarete Hülsendeger

Submetido em 29 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 04 de outubro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 153- 165

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

TRÍPLICES MUNDOS: Uma leitura da obra *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado

TRIPLE WORDS: *A reading of the work *Ópera dos mortos*, by Autran Dourado*

Margarete Hülsendeger*

A leitura é o *pharmakon*, o “remédio” pelo qual a significação do texto é ‘resgatada’ do estranhamento da distanciação e posta numa proximidade que suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade” (RICOEUR, 1976, p. 55).

RESUMO: Neste artigo será realizada a análise do romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado (1926-2012), tendo como principal fundamentação teórica as ideias expressas pelo filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) em duas de suas mais importantes obras, *Teoria da Interpretação e Tempo e Narrativa*. Procurar-se-á demonstrar que a narrativa do escritor mineiro está em sintonia com a operação de configuração que Ricoeur denominou de “tríplice mimese”. Para demonstrar a presença de um tríplice tempo – pré-configuração (mimese I), configuração (mimese II) e refiguração (mimese III) –, serão examinados os três “mundos” que fazem parte desse processo: o referencial, o do texto e o do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Autran Dourado; Paul Ricoeur; tríplice mimese; narrativa.

ABSTRACT: In this article will be analyzed the novel *Opera dos mortos* by Autran Dourado (1926-2012), whose main theoretical basis, is the ideas expressed by the french philosopher Paul Ricoeur (1913-2005) in two of his most important works, *Theory of Interpretation and Time and Narrative*. It will be tried to demonstrate that the narrative of the writer of Minas Gerais is in tune with the operation of configuration that Ricoeur denominated of "triple mimesis". To demonstrate the presence of a triple time - preconfiguration (mimesis I), configuration (mimesis II) and refiguration (mimesis III) -, the three "worlds" that form part of this process will be examined: the referential, the text and the reader.

KEYWORDS: Autran Dourado; Paulo Ricoeur; Triple mimesis; narrative.

1. Introdução

Ópera, “substantivo feminino; obra dramática musicada, geralmente desprovida de partes faladas, composta de recitativos, árias, coro, às vezes de balé, e acompanhada de orquestra; drama musical” (Dicionário *Houaiss*). Morto, “substantivo masculino; aquele que morreu” (Dicionário *Houaiss*). Se combinarmos de forma literal esses dois substantivos, a primeira interpretação poderia ser a de estarmos diante de uma obra dramática, desprovida de partes faladas, acompanhada, quem sabe, por uma orquestra, e na qual seus principais personagens são pessoas que não estão mais vivas. Será essa interpretação a que define o tema do livro *Ópera dos mortos*? Talvez. No entanto, quando se trata de literatura é sempre importante lembrar que nela várias coisas se especificam ao mesmo tempo e o leitor não é obrigado a escolher qualquer uma delas. Logo, na literatura vamos encontrar um uso positivo e produtivo da ambiguidade

* Mestra em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Bolsista CAPES). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

(RICOEUR, 1976) e o romance *Ópera dos mortos* é, sem dúvida, um caso exemplar dessa ambiguidade.

O escritor mineiro Autran Dourado (1926-2012) já foi comparado a Guimarães Rosa justamente por compor “um universo ficcional mítico, no qual a história passa a ser regida pela natureza espiralada do tempo” (SOUZA, 1996, p. 34). Também já foi dito que sua ficção, apesar de ser de agradável leitura, é de difícil interpretação (SANTIAGO, 2012, s/p). Contudo, se pensarmos que um texto escrito se dirige sempre a um leitor desconhecido e, portanto, potencialmente a quem quer que saiba ler (RICOEUR, 1976), vamos observar que “não existe nenhuma necessidade, nenhuma evidência a respeito do que é importante e do que é sem importância” sendo o “próprio juízo da importância uma conjectura” (RICOEUR, 1976, p. 89).

Assim, independente de quaisquer interpretações (ou avaliações), é preciso reconhecer que estamos diante de um autor de notável envergadura. Um escritor que ao longo de 65 anos de trabalho acumulou inúmeros prêmios: Jabuti (1982), Camões (2000), Machado de Assis (2008), entre muitos outros. Além disso, seu romance *Ópera dos Mortos* foi escolhido pela UNESCO para integrar a Coleção de Obras Representativas da Literatura Universal. Sua morte, em 30 de setembro de 2012, representou, para a literatura brasileira, uma grande perda, pois como bem lembrou Silviano Santiago, quando entramos em um texto de Autran Dourado é como se batêssemos à porta da casa de um parente ou como se entrássemos na casa materna da língua, com a linguagem ficcional brotando no sangue dos nossos legítimos vocabulário e sintaxe, sem nacionalidade e sem uma marca específica do tempo (SANTIAGO, 2012, s/p).

Em *Ópera dos mortos* vamos encontrar uma obra do discurso na qual são postos em relação um sentido explícito e um sentido implícito. Um romance onde a linguagem é cuidadosamente trabalhada, revelando mundos espectrais e estranhos, nos quais os personagens são arrastados por forças instintivas rumo à destruição. O mundo apresentado nessa obra não é uma simples reduplicação do mundo “lá fora”; é, na verdade, um mundo metamorfoseado no qual o que será nele experimentado não poderá ser transmitido a mais ninguém. Em outras palavras, o leitor de *Ópera dos mortos* terá de se preparar para vivenciar um acontecimento que pertence a uma corrente de consciência, que não pode se transferir como tal para outra corrente de consciência (RICOEUR, 1976). Trata-se, portanto, de uma experiência individual, já que “construir um texto é construí-lo como um indivíduo” (RICOEUR, 1976, p. 89).

Tendo por base o que até agora foi exposto, neste artigo será realizada a análise do romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, tendo como principal fundamentação teórica as ideias expressas pelo filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) em duas de suas mais importantes obras, *Teoria da Interpretação* e *Tempo e Narrativa*. Procurar-se-á demonstrar que a narrativa do escritor mineiro está em sintonia com a operação de configuração que Ricoeur denominou de “tríplice *mimese*”. Para demonstrar a presença de um tríplice tempo – pré-configuração (*mimese* I), configuração (*mimese* II) e refiguração (*mimese* III) –, serão examinados os três “mundos” que fazem parte desse processo: o referencial, o do texto e o do leitor. Para fins de análise, esses “mundos” serão apresentados em separado; no entanto, deve-se compreender que, em uma obra literária, esses mundos se entrelaçam de forma que se referem ao seu locutor ao mesmo tempo que se referem ao mundo. Essa correlação, conforme Ricoeur, não ocorre por acaso, porque “é o locutor que, ao falar, se refere ao mundo” e o “discurso na ação e no uso tem uma referência retrógrada ou anteretrógrada ao locutor e ao mundo” (RICOEUR, 1976, p. 33).

2. O mundo de Autran Dourado ou o mundo “de fora”

Ópera dos mortos foi publicado em 1967, mas antes Dourado já havia publicado *Teia* (1947), *Sombra e exílio* (1950), *Tempo de amar* (1952), *Nove histórias em grupos de três* (1955) e a *Barca dos homens* (1961). Na maioria dessas obras ele utilizou o método de composição mítico, de tal maneira que, para Silviano Santiago, o novo na literatura de Autran Dourado estava na ideia do eterno retorno, “na sucessão do dia e da noite, na repetição dos dias e das noites” (SANTIAGO, 2012, s/p). Repetições que também transparecem na concepção de *Ópera dos mortos*, surgindo como uma estrutura dialógica construída com a finalidade de superar a solidão fundamental do ser humano, transformando-se, assim, em um discurso “mais espiritual, no sentido de que é libertado da estreiteza da situação face a face” (RICOEUR, 1976, p. 42).

Quando Ricoeur reflete sobre a composição de uma narrativa, ele traz em primeiro lugar o conceito de preconcepção de mundo, pois tudo o que configura uma narrativa tem sua origem no mundo, ou seja, está no horizonte de eventos do sujeito que escreve. O escritor, conseqüentemente, não constrói o texto do nada, mas a partir das condições de seu tempo, devendo, portanto, ser capaz de “identificar a ação em geral por seus traços culturais” (RICOEUR, 1994, p. 88). Além disso, é preciso que ele tenha uma “competência suplementar”, que seria a “aptidão de identificar o que se chama de as mediações simbólicas da ação” (RICOEUR, 1994, p. 88). Desse modo, as narrativas evidenciam uma familiaridade com termos que têm relação com o autor e seu público leitor (RICOEUR, 1994, p. 90). Uma familiaridade que não se limita ao simples uso desses termos na trama conceitual da ação, sendo necessário acrescentar “traços discursivos” que têm a finalidade de criar discursos que possam ser identificados como narrativos (RICOEUR, 1994).

Quais seriam, então, as condições do tempo de Autran Dourado? Que traços discursivos ele traz para a *Ópera dos mortos* que permitem identificá-los como narrativos?

Além do conteúdo mítico, apontado por Silviano Santiago, vamos perceber na obra de Dourado traços culturais que identificam sua terra natal, Minas Gerais. Assim, não é de estranhar a presença, na narrativa, das voçorocas, grandes buracos de erosão causados pelo fogo e intempéries, em solos onde a vegetação não o protege mais, tornando-o pobre, seco e quimicamente morto. Esse fenômeno geológico – encontrado principalmente na região sul de Minas – é mostrado no romance de tal maneira que chega a assustar um dos personagens, Juca Passarinho, pois parece “coisa do diabo, as goelas da voçoroca, como um castigo comendo a cidade que nem ferida braba” (DOURADO, 1999, p. 77).

Como explica Ricoeur, é “porque existe primeiramente algo a dizer, porque temos uma experiência a trazer à linguagem que, inversamente, a linguagem não se dirige apenas para significados ideais, mas também se refere ao que é” (RICOEUR, 1976, p. 33). Portanto, é natural que o autor mineiro, conhecendo a voçoroca, a traga para compor a sua narrativa. No capítulo “Flor de seda”, por exemplo, o mesmo Juca Passarinho sonha com a que existe perto da cidade, um sonho no qual ela assume a forma de profecia, uma intuição de que algo irremediável está para ocorrer em sua vida:

Não era um menino. Mas as voçorocas vinham se juntar à lembrança ainda quente do sonho de há pouco, Seu major Lindolfo lhe deu um tiro bem nos peitos, não valia de nada ele gritar. Se chegasse na beirada dos barrancos das voçorocas, para ver o fundo da grot, a terra cederia sob seus pés, ele era tragado. Um sonho acordado, terrível feito o outro. O carro oscilava, e no embalo, os olhos fechados, era como se dormisse de novo. Os olhos fechados, a visão das voçorocas crescia assustadoramente (DOURADO, 1999, p. 77).

Do mesmo modo, no ano da publicação de *Ópera dos mortos*, 1967, Costa e Silva assumia a presidência do Brasil, começando a transição do que era um regime militar difuso para uma ditadura que eliminou o que restava das liberdades públicas e democráticas no país. Assim, também não é estranho que Autran Dourado aborde questões relacionadas às disputas políticas que ocorriam, não só em seu estado natal, mas em todo o Brasil. Disputas nas quais a honra da palavra dada e as amizades, muitas vezes, eram deixadas de lado para que alianças fossem feitas e inimigos fossem neutralizados. Para mostrar esse lado da política brasileira, Dourado dá vida a dois personagens que, mesmo sendo parentes de sangue (pai e filho), não podem ser mais diferentes: Lucas Procópio Honório Cota e João Capistrano Honório Cota. Enquanto o primeiro é “o homem de que a gente se lembra por ouvir dizer, de passado escondido e muito tenebroso, coisas contadas em horas mortas, esfumado, já lenda-já história, lembranças se azulando” (DOURADO, 1999, p. 12), representante de um passado selvagem que deseja ser esquecido, o segundo reúne todas as qualidades de um homem nobre na aparência e no espírito, parecido a “um daqueles cavaleiros antigos, fugidos do Amadis de Gaula ou do Palmerim, quando iam para a guerra armados de cavaleiros” (DOURADO, 1999, p. 20), simbolizando a promessa de um futuro menos sombrio.

Contudo, essas diferenças, aparentemente abissais, acabam fundindo-se na forma da edificação que irá dominar toda a narrativa, o sobrado. João Capistrano, ao remodelar a antiga casa construída por Lucas Procópio, nega-se a apagar a memória do pai, talvez intuindo que nele ainda viva uma parte significativa dessa personalidade que por tantos anos assombrou a cidade: “Não quero mudar tudo, disse. Não derrubo obra de meu pai. O que eu quero é juntar o meu com o de meu pai. Eu sou ele agora, no sangue, por dentro. A casa tem de ser assim, eu quero. Eu mais ele” (DOURADO, 1999, p. 14). Uma decisão que pode ser interpretada como uma forma de demonstrar a força da tradição e o fato incontestável de que o homem, muitas vezes, é o resultado das ações daqueles que o antecederam.

Mais adiante na história, o sobrado deixa de ser o centro cultural e político da cidade para se tornar uma espécie de prisão. Desiludido com a política, sentindo-se traído por todos aqueles que uma vez o viram como um líder, o coronel Capistrano Honório Cota isola-se no sobrado, dando as costas à cidade e optando por viver, até o dia da sua morte, em meio ao rancor e à ira contida: “O coronel Honório Cota voltou à sua antiga morada para guardar a espada, elmo e couraça, encostou sua lança. Voltou ao que era, ou melhor – ficou mais triste e ensimesmado do que era” (DOURADO, 1999, p. 38-39). Nessa pré-configuração de mundo poderá também se encontrar todo um conjunto de recursos simbólicos que fornecerão um “contexto de descrição para ações particulares” (RICOEUR, 1994, p. 93). Há a presença de uma “intratemporalidade” que rompe com uma representação linear do tempo, “entendida como simples sucessão de agoras” (RICOEUR, 1994, p. 101). Em *Ópera dos mortos*, o tempo que transcorre dentro do sobrado é um tempo fora do tempo, que pode ser medido, mas por relógios “especiais”: o grande e luxuoso “relógioarmário”, o relógio de prata comemorativo da Independência com a efígie de José Bonifácio e o relógio de ouro Patek Philip, do coronel João Honório Cota. Os três estão parados, marcando as horas da morte, de forma que deles se escutava apenas “as batidas do silêncio” (DOURADO, 1999, p. 42). Contudo, Dourado não esquece que fora da casa o tempo continuava a correr e, para marcar esse que é o “tempo do calendário”, o autor introduz a “pêndula”, relógio que ao ser conhecido de todos não ocupa os espaços nobres da casa, seu lugar é a copa, a antessala da cozinha, lugar onde permanece fazendo o seu “trabalho de aranha” (DOURADO, 1999, p. 42) até o momento em que ele também deverá ser parado.

O mundo de Autran Dourado é, portanto, um mundo no qual a “imaginação artística dança com naturalidade, ao ritmo da valsa ou da modinha que exala dos vocábulos e das sentenças cadenciados pela tradição” (SANTIAGO, 2012, s/p). Um mundo construído a partir das mais diferentes influências: de José de Alencar a Machado de Assis, de Gustave Flaubert, passando por Henry James, até William Faulkner. Um mundo que, sendo universal, apesar de parecer regional, tem a capacidade de superar a radical falta de comunicabilidade da “experiência vivida enquanto vivida” (RICOEUR, 1976, p. 28), uma obra do discurso que é muito mais “do que uma sequência linear de frases” é, na verdade, “um processo cumulativo, holístico” (RICOEUR, 1976, p. 88). Nas palavras de Silviano Santiago, Dourado aprendeu com os grandes mestres da literatura nacional e internacional que o “apego à História e suas conjunturas direciona as obras propriamente literárias, e as transforma em expressões artísticas e definitivas da sociedade em que se inserem – e do tempo que toca aos personagens viver” (SANTIAGO, 2012, s/p).

3. O mundo de *Ópera dos mortos* ou o “mundo do texto”

Todas as alusões ao mundo “de fora” do texto apenas confirmam a ideia de que a “referência exprime a plena exteriorização do discurso, na medida em que o sentido não é só o objeto ideal intentado pelo locutor, mas a realidade efectiva visada pela enunciação” (RICOEUR, 1976, p. 91). Logo, compreender um texto nada mais é do que seguir o seu movimento do que ele diz para aquilo de que ele fala, sem esquecer que o texto fala sempre de um mundo e de um modo possível de alguém nele se orientar, com as suas dimensões sendo abertas e descortinadas pelo próprio texto (RICOEUR, 1976).

O romance *Ópera dos mortos* é um desses mundos possíveis mencionados por Ricoeur; nele conta-se a história de três gerações de uma família mineira interiorana, sintetizando informações sobre Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota, respectivamente, avô e pai de Rosalina, última remanescente dessa família. O destino de Rosalina, por sua vez, encontra-se entrelaçado com o de dois outros personagens: a empregada negra e muda chamada Quiquina, zeladora dos segredos do sobrado, e o errante Juca Passarinho, caolho e contador de histórias reais e inventadas. A trama, em grande parte, aborda a relação que se estabelece entre Rosalina, Quiquina e Juca Passarinho e de que forma as decisões por eles tomadas influenciam o fim que desde o início parece inevitável. Cada um desses personagens vive e morre no relato de Autran Dourado trazendo “as marcas de sua constituição; cada um revela ou desvela os aspectos presentes em seu psiquismo, seus dramas, medos e sofrimentos” (DE PAULA, 2007, p. 33).

A casa, ou melhor, a forma como ela é descrita, também a torna um personagem, pois parece viva. Nesse sentido, pode-se perceber a presença de um estilo barroco na representação, não só do sobrado, mas também nas personalidades dos personagens, estilo que Afrânio Coutinho caracteriza como sendo:

[...] um estilo prismático, em que as impressões são comunicadas através de diversas facetas [...] uma ação é privada de sua análise imediata, aparecendo quebrada em uma multidão de impressões desconexas ou não relacionadas; tal como um raio de luz dividido por um prisma, há entre o autor e o receptor a descrição de um olho, um ouvido ou outro receptáculo sensorial do herói que influi na impressão (COUTINHO, 2004, p. 230).

O estilo barroco descrito por Coutinho pode nos levar a pensar em uma outra forma de manifestação artística, que pode ter servido de inspiração para Dourado, a ópera

barroca. Nos seus inícios, ela era uma atividade protegida pela nobreza, mas com o fortalecimento da burguesia, a ópera barroca acabou passando dos palácios para os teatros mantidos pelos comerciantes. Esse movimento determinou uma redução da importância do coro e do número de músicos e do aparecimento de personagens cômicos ou bufos. Além disso, na ópera barroca era preciso surpreender e o cenário devia ser o mais ornamentado possível, com a cenografia assumindo uma importância que não tinha antes⁴⁹.

Reunindo o comentário de Afrânio Coutinho e essa breve exposição das características da ópera barroca, pode-se notar que na configuração de *Ópera dos mortos* alguns desses elementos estão presentes. Elementos que são trabalhados de maneira que o mundo ficcional acaba se tornando um conjunto das referências abertas pelo texto, libertando-se não só do autor e do seu auditório original, mas também da estreiteza de uma situação dialógica que lhe permite revelar o destino do discurso como sendo capaz de projetar um mundo (RICOEUR, 1976).

A partir dessa perspectiva, pode-se reconhecer em Juca Passarinho um personagem bufo ou cômico, característico das óperas barrocas. Juca é um homem alegre, um estrangeiro, que chega à cidade contando “causos” de sua antiga vida, tendo como protagonista, além dele mesmo, seu padrinho, o major Lindolfo. Inventando e aumentando, ele acaba transformando-se, no dizer do narrador, em uma ponte entre a povo da cidade e a gente do sobrado:

Desde os primeiros dias a cidade filhou Juca Passarinho, ele era um dos nossos. De novo tentávamos construir uma ponte para o sobrado, talvez por ali a gente pudesse passar. Seria a ligação cortada, que se tentou restabelecer por ocasião das duas mortes: a de dona Genu e a de João Capistrano Honório Cota (DOURADO, 1999, p. 110).

A bufonaria de Juca Passarinho pode representar, na configuração da obra, a presença do novo, daquele que rompe, pelo menos inicialmente, com a herança de um passado que todos desejam esquecer. Seus olhos são olhos de espanto e de surpresa e, ao contrário dos moradores da cidade, ele não está “manchado”. Essa é uma das razões porque Rosalina o contrata, porque para Juca Passarinho tudo era claro e limpo, “tudo dava uma sensação boa de sombra, do fresquinho que devia de estar lá dentro, de acolhimento, de paz” (DOURADO, 1999, p. 83). Entretanto, por detrás dessa aparência alegre e despreocupada, há uma personalidade que vê e sente, muitas vezes de forma inconsciente, as sombras que cercam o sobrado. Sombras que pouco a pouco vão tomando forma na figura de Rosalina, a “mulher-moça”, que envolve Juca Passarinho em uma relação onde se mistura paixão, ira, rancor, tristeza e solidão.

A cenografia, característica importante da ópera barroca, está por todo o romance de Dourado, a começar pela própria descrição da casa de Honório Cota. Ela se impõe como imagem de um espaço fora do tempo. Um lugar onde estão presentes diferentes dimensões temporais, representadas, como já foi dito antes, nos relógios parados e em movimento. O sobrado é um espaço mítico que dá um sentido mais profundo a uma construção que poderia ser considerada apenas estranha, quando na verdade ela representa o passado, o presente e o futuro reunidos em um só lugar:

Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa (não, oh tempo, pare as suas engrenagens e areias, deixe a casa como é, foi ou era; só pra gente ver, a gente carece de ver; impossível com a sua medição destruidora, que cimenta,

⁴⁹ Disponível em: <<http://laopera.net/historia-de-la-opera/opera-barroca>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

castradora); esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino (DOURADO, 1999, p. 12).

Esse convite para viajar no tempo exerce sobre o leitor uma espécie de fascínio que é difícil de romper: “Veja a casa como era e não como é ou foi agora” (DOURADO, 1999, p. 12), convida o narrador. Passado, presente e futuro unidos de forma a configurar uma narrativa que trabalha com a dimensão cronológica e não-cronológica: a primeira correspondendo à dimensão episódica da história, a segunda sendo a responsável por transformar os acontecimentos em história, um ato configurante que “consiste em ‘considerar junto’ as ações de detalhe ou o que chamamos de os incidentes da história” (RICOEUR, 1994, p. 104). Além disso, enquanto essa dimensão episódica puxa o tempo narrativo para o lado da representação linear, a dimensão configurante transforma “a sucessão de acontecimentos numa totalidade significativa” (RICOEUR, 1994, p. 105), permitindo que a narrativa possa ser traduzida num “pensamento”, que é justamente seu “assunto” ou seu “tema”. Há, nesse sentido, uma inversão da “flecha temporal”, inversão que aparece na trama quando o narrador convida a que se “estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo. Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando” (DOURADO, 1999, p. 11).

Não menos bufo é o personagem de Quiquina – “uma preta gorda, baixotinha, velha, com uns fios brancos de barba no queixo” (DOURADO, 1999, p. 83) – que dentro de sua mudez vela pelo bem-estar da casa e de sua proprietária. Ela, ao contrário de Juca Passarinho, se esforça em manter tudo como está. Para Quiquina, a solidão autoimposta de Rosalina não tem mais solução e a presença do novo empregado apenas traz desequilíbrio e desconforto. Ela vê em Juca Passarinho uma ameaça, seu olho branco o tornava suspeito, pois, “ela não sabia nunca se ele estava mesmo vendo. Porque tudo nele podia ser fingimento, o homem não prestava, a gente via logo. Será que Rosalina não via? Por que não o mandava embora?” (DOURADO, 1999, p. 105). Rosalina torna-se, então, o grande prêmio nesse “combate” silencioso entre Juca e Quiquina. Uma luta que pode representar o embate entre uma antiga tradição, sedimentada pelo tempo, contra uma nova que tenta se impor, na busca da superação de limites e preconceitos.

Encontra-se ainda, na configuração dessa narrativa, a presença do mito. Uma presença que contribui para que o desfecho trágico acabe sendo inevitável. Autran Dourado vale-se, por exemplo, do mito de Édipo, para demonstrar que, independente das voltas que a vida possa dar, é impossível ludibriar o destino. Em uma história contada por dona Vivinha, esposa do major Lindolfo, Juca Passarinho percebe que mesmo “fugindo do buraco é que a gente cai nele” (DOURADO, 1999, p. 81):

Dona Vivinha, dizia que tinha um homem que era uma vez teve um sonho muito ruim, desses que acordam a gente para salvação. A sua filhinha vai crescer, disse a voz no sonho, vai virar moça, quando ela virar moça vai dar uma coisa em você, uma idéia sem arrematação de que a gente não se livra, senão consentindo no que ela quer. Ela vai virar moça bonita, enfeitada, dengosa, uma lindeza. Mesmo não querendo, você vai acabar dormindo com ela, lhe tirando a flor (DOURADO, 1999, p. 81).

Dourado trabalha com o mito atualizando-o, sem, contudo, tirar-lhe o peso da profecia, da inevitabilidade do destino. Juca Passarinho, apesar de sentir que algo novo e perigoso está prestes a acontecer, arrisca-se e entra no sobrado. Quando conhece Rosalina mergulha em uma relação angustiante na qual se misturam, em igual medida, desejo e vergonha. Uma relação que se constrói na solidão da jovem mulher que, mesmo sem querer, vê em Juca Passarinho a voz humana que ela tanto ansiava ouvir, a voz que veio

dar vida ao sobrado, enchendo de “música o oco do coração”, “afugentando para longe as sombras pesadas em que ela, sem dar muita conta, vivia” (DOURADO, 1999, p. 90). Para Ricoeur, é a presença de horizontes potenciais de sentido que permite que os textos literários possam ser atualizados de diversos modos, como demonstra o trabalho realizado por Dourado. No seu romance todos os elementos que fazem parte do mundo são configurados, configuração determinante da qualidade de *Ópera dos mortos*. Nesse sentido, não é possível ignorar a forma como a linguagem é trabalhada nessa narrativa. Segundo Silviano Santiago, as obras ficcionais de Autran Dourado

se fundam na excelência da língua portuguesa e têm origem nos autênticos conflitos fundadores da nossa contemporaneidade. E desabrocham em caldo linguístico nacional e cosmopolita, segundo os contornos numa estética realista-naturalista e mítica, num desenrolar do universo humano que é espesso e vário, contraditório e milionário (SANTIAGO, 2012, s/p).

Esse trabalho é perceptível na escolha de uma linguagem que privilegia um léxico inspirado na forma de falar do povo do interior de Minas Gerais. Vê-se esse esforço na forma como a pontuação é feita, na construção dos diálogos e na maneira como o narrador entra e sai da história, ora acrescentando informações, ora aumentando ainda mais a ambiguidade da narrativa. O texto de Dourado tem uma dupla qualidade: permite ao leitor conhecer a fundo o que vai na consciência de seus personagens ao mesmo tempo que o obriga a redobrar a atenção para compreender o que não está sendo dito ou revelado. Todos esses recursos acabam proporcionando um alargamento do campo do drama humano, ao mesmo tempo que adentra no passado patriarcal da sociedade brasileira (SANTIAGO, 2012). Portanto, no mundo de *Ópera dos mortos*, o texto configura-se enquanto todo e enquanto totalidade, podendo-se comparar a um objeto “que é possível ver a partir de vários lados, mas nunca de todos os lados ao mesmo tempo” (RICOEUR, 1976, p. 89).

4. O mundo do leitor da *Ópera dos mortos* ou o “mundo da refiguração”

Para Ricoeur, seguir uma história é sempre atualizá-la na leitura, pois o ato de ler “acompanha o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que esquematizam a tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 118). Desse modo, o ato da leitura coloca em evidência a fusão de dois horizontes, o do texto e o do leitor, de maneira que o segundo nunca recebe apenas o sentido da obra, mas toda a experiência que ela faz chegar à linguagem e, conseqüentemente, ao mundo e sua temporalidade (RICOEUR, 1994).

Obras literárias como *Ópera dos mortos* teriam como propósito, então, ampliar o horizonte do leitor, produzindo imagens de uma realidade amplificada e, portanto, rica em significados. O texto funcionaria “como uma partitura musical e o leitor como maestro que segue as instruções da notação” (RICOEUR, 1976, p. 87). Esse processo implicaria a capacidade de relacionar a mesma frase de modos diferentes, pois no ato de ler está implícito um tipo específico de unilateralidade que fundamenta o caráter conjectural da interpretação (RICOEUR, 1976).

Ópera dos mortos, desde a sua publicação em 1967, já passou por diferentes leituras, permitindo não só um alargamento do círculo de comunicação, mas a abertura de um espaço para que leitores potenciais possam realizar suas próprias interpretações da obra, pois é a resposta do público leitor que “torna o texto importante e, por conseguinte, significativo” (RICOEUR, 1976, p. 43). Silviano Santiago, ao reconhecer que a leitura de Dourado é fácil, mas que sua interpretação não o é, estabelece uma distinção entre o

público leitor leigo e o especializado. Para o crítico mineiro, a obra de Dourado está construída de tal modo que os conflitos fundadores da literatura e arte moderna acabam exigindo uma leitura que requer do estudioso a força só concedida aos amantes da cultura (SANTIAGO, 2012, s/p). Será essa afirmação correta? Para responder a essa questão poderíamos recorrer a Ricoeur quando ele indaga “o que é que num texto se deve compreender – e, por conseguinte, apropriar?” (RICOEUR, 1976, p. 104). A resposta do filósofo francês é de que

aquilo de que importa apropriar-se é o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a direcção do pensamento aberta pelo texto. Por outras palavras, aquilo de que importa apropriar-se nada mais é do que o poder de desvelar um mundo, que constitui a referência do texto. Desta maneira, estamos o mais longe possível do ideal romântico de coincidir com uma psique alheia (RICOEUR, 1976, p. 104).

A leitura de *Ópera dos mortos* permite esse desvelamento de um mundo que está acessível a qualquer leitor potencial. Um mundo no qual poder-se-á encontrar referências ao mundo “de fora”, mas que em si mesmo constitui-se em mundo próprio, que transita no que Ricoeur denominou de “plurivocidade”, típica das obras complexas do discurso. Desse modo, o texto fica aberto a múltiplas interpretações, já que está também aberto a um número indefinido de leitores, quer sejam eles leigos ou especializados. É claro que um leitor leigo, dentro de seu próprio horizonte de expectativas, irá realizar interpretações que serão diferentes daquelas feitas por especialistas, mas isso não impede que ele encontre na obra um sentido ou um significado que lhe é próximo.

O fato é que a leitura de *Ópera dos mortos* (como toda a boa literatura) tira o leitor de sua passividade, exige dele um trabalho de interpretação no qual o processo da leitura é “movido pulsionalmente por algo que lhe é externo e o provoca, determinando suas escolhas, suas marcações e deslizamentos a partir do material escrito” (DE PAULA, 2007, p. 40). Esse processo do qual o leitor participa ativamente é que permite que ele acompanhe e compreenda a profundidade da agonia de Rosalina, seu interesse pelo único homem com o qual pode ter algo que se assemelha a uma relação e o seu fim trágico, quando, desconectada da realidade, deixa o sobrado para sempre:

E ela sorria, meu Deus, a gente viu depois de muitos anos Rosalina sorrir pela primeira vez. Ela sorria feito se fosse para a gente. Mas sabíamos, não era para nós que ela sorria: era um sorriso meio abobalhado, para ninguém. Ela parecia não nos reconhecer, e no entanto sorria, os olhos vidrados como que não viam, e era para a gente que ela mirava, ela sorria (DOURADO, 1999, p. 247).

O leitor não só vê o drama se descortinar diante dele, como se torna capaz, inclusive, de imaginar a música que poderia acompanhá-lo. Consegue sentir a dor e a amargura de Juca Passarinho, assim como ouvir o murmurinho do povo da cidade que se aglomera no sobrado para ver a saída definitiva de Rosalina. E, no final, mantendo a respiração em suspenso, o leitor também pode “ver” o último dos relógios, a pêndula, sendo parado por Quiquina, uma repetição já anunciada, mas que mesmo assim surpreende:

Quando a gente já andava meio sem esperança de qualquer novidade de monta, veio alguém com a notícia de que Quiquina tinha descido a escada, ido até a copa, parado a pêndula. Mas ninguém viu, como foi que viram? Porque de repente a pêndula parou. A gente esperava tudo repetido, mas não assim tão igualzinho que nem relógio de repetição (DOURADO, 1999, p. 244).

O leitor Autran Dourado também está presente em *Ópera dos mortos*, não apenas na sua atualização dos mitos, mas em algumas citações indiretas a grandes clássicos da literatura ocidental. Esse é o caso, por exemplo, da sua descrição do coronel Honório

Cota. Inspirado na obra de Cervantes, o coronel torna-se o “dom quixote desmiolado” (DOURADO, 1999, p. 34), apelido malicioso dado por seus inimigos políticos, mas que, ao contrário do que se possa pensar, “não o amofinava”, pois o fazia lembrar de uma

gravura antiga em que aparecia um cavaleiro alto e comprido feito ele, descarnado e enxuto de cara, a lança em riste. Procurou nos guardados da mãe o livro e a gravura, não achou, e não achando, juntou a memória à imaginação e criou para si uma nova figura. Se a gente reparasse melhor (a gente nunca repara nessas ocasiões, só depois), tinha mesmo uns ares do Caballero de la Fé, também da Triste Figura (DOURADO, 1999, p. 34).

Aqui se percebe o movimento do leitor Dourado apropriando-se de um personagem de outra obra para, com suas características, construir seu próprio personagem. Um movimento que não tem relação com qualquer tipo de apelo de pessoa a pessoa, mas que, segundo Ricoeur, aproxima-se antes do que Hans Georg Gadamer chamou de “fusão de horizontes: o horizonte do mundo do leitor confunde-se com o horizonte do mundo do escritor. E a idealidade do texto é o vínculo mediador neste processo de fusão de horizontes” (RICOEUR, 1976, p. 105). A consequência desse movimento é que o texto de Dourado acaba transcendendo “época e circunstâncias históricas, para apresentar o ser humano regido por leis universais, tão ricas e rigorosas quanto, por exemplo, a figura de Fedra na peça homônima de Racine, ou o complexo de Édipo, em Hamlet” (SANTIAGO, 2012, s/p).

Desse modo, o leitor de Autran Dourado vê-se diante de um mundo no qual é um participante ativo, pois nesse processo de comunicação, o sujeito leitor se vê forçado a ressignificar o texto, resgatando-o do esquecimento, a partir de sucessivas atualizações. E apenas uma literatura de qualidade, como é o caso de *Ópera dos mortos*, é capaz de, no ato da leitura, responder não só as preocupações mais profundas do leitor, como permitir que ele alcance um “prazer próprio” construído, em primeira instância, dentro do texto (RICOEUR, 1994).

5. Considerações finais: a fusão de mundos na obra *Ópera dos mortos*

Quando Ricoeur procura explicar a *mimese* ele o faz a partir de uma pesquisa da mediação entre tempo e narrativa. Na *mimese* I tem-se o “mundo referencial” e todas as suas circunstâncias influenciando na criação do texto, pois quando o autor escreve, ele o faz sobre algo que existe. Na *mimese* II tem-se o “mundo do texto” no qual a temporalidade pode assumir diferentes dimensões sempre com objetivo de representar criativamente acontecimentos ou incidentes individuais. E, finalmente, na *mimese* III tem-se uma intersecção entre o “mundo do texto” e o “mundo do leitor”. Como o texto comporta buracos, lacunas e zonas de indeterminação, cabe ao ato de leitura realizar a operação que conjuga a *mimese* III e a *mimese* II.

Na análise de *Ópera dos mortos* foi possível perceber a presença desse “tríplice tempo”, representado pelas *mimeses* I, II e III. A existência de elementos extraídos da realidade mineira, ou seja, da realidade do autor, é evidente na escolha das imagens e dos conflitos que constituem a obra. Desde a menção a um fenômeno geológico, típico da região mineira, até o registro das disputas políticas que sempre estiverem presentes na sociedade da qual o autor fez parte, confirmam a hipótese de Ricoeur quando, ao se referir ao “mundo referencial”, o vê como algo que deve existir para que algo se possa identificar, pois o “sentido é, por assim dizer, atravessado pela intenção de referência do locutor” (RICOEUR, 1976, p. 32).

No entanto, o “mundo do texto” não pode ser visto como um simples reflexo (ou retrato) da realidade externa. Na configuração de *Ópera dos mortos* (e de todas as obras literárias) está em questão a obra como um discurso que, apesar de não poder deixar de ser acerca de alguma coisa, é uma linguagem submetida às regras de uma espécie de artesanato, onde o autor “não é só falante, mas também fazedor da obra que é a sua obra” (RICOEUR, 1976, p. 44).

O processo de configuração de *Ópera dos mortos* já começa pela escolha da epígrafe, quando o autor cita, Heráclito – “O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz nem oculta nada: significa”. Nessa escolha está implícito um alerta ao leitor: ele estará diante de um drama no qual o destino terá um papel importante, não só na constituição do enredo, mas, principalmente, na caracterização de seus personagens. Isso fica claro na forma como a história é apresentada, na opção por uma linguagem própria da região de origem do autor e na presença de um narrador, que aparece e desaparece, explicando o que é preciso ver, trabalhando o dito e o não dito de forma a criar uma atmosfera que se assemelha muito ao drama teatral. Essa sensação de estar-se diante de um “espetáculo” que está prestes a começar fica ainda mais evidente quando, após todas as explicações terem sido dadas no primeiro capítulo, “O sobrado”, o narrador pede ao “público”: “E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela” (DOURADO, 1999, p. 18). Frase que está entre parênteses como acontece com as rubricas⁵⁰ dos textos teatrais. Contudo, *Ópera dos mortos* não é uma peça, mas um romance. Uma diferença importante quando se pensa no tempo da narrativa e na participação do leitor.

Em relação ao tempo percebe-se essa distensão típica das narrativas literárias, com o leitor indo e vindo na linha temporal, no que Ricoeur denominou de “tríplice presente”, quando passado, presente e futuro misturam-se para configurar a obra, tornando-a atemporal. Processo que, segundo Ricoeur, só é possível dentro do texto, pois “narramos as coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem tal como os havíamos antecipado” (RICOEUR, 1994, p. 26). Em *Ópera dos mortos* essa manipulação da linha temporal é clara, pois histórias são contadas como se presente, passado e futuro fossem uma única entidade, fora do tempo medido pelo relógio ou pelo calendário: “Agora chegou a vez do tempo passar, o tempo passou. Chegou a vez do tempo passar para que outra morte se suceda e a gente possa novamente voltar ao velho sobrado” (DOURADO, 1999, p. 40).

A presença ativa do leitor nesse processo é fundamental, pois dele depende a recuperação dos diferentes sentidos de uma obra, que só ocorre a partir das diversas releituras realizadas ao longo do tempo. Cabe, então, ao leitor descobrir o sentido do texto, compreender que não é a situação inicial do discurso que importa, mas “o que aponta para um mundo possível, graças à referência não ostensiva do texto” (RICOEUR, 1976, p. 99). Assim, pode-se dizer que um grande texto, além de permitir que se perceba as marcas do tempo no qual foi escrito, também possibilita ao contemporâneo encontrar respostas para as questões de seu próprio tempo. Nesse processo o texto não só se reatualiza, mas também se descontextualiza, movimento que só ocorre por meio da leitura.

Em *Ópera dos mortos* o leitor deve ir além do mito, além dos silêncios dos personagens, precisa mergulhar em suas consciências para encontrar nelas as respostas aos dilemas que atormentam o homem desde sempre. Portanto, pode-se concluir essa análise concordando com Ricoeur quando diz que se “a referência do texto é projecto de um mundo, então, não é o leitor que primeiramente a si mesmo se projecta. O leitor é antes

⁵⁰ As rubricas (ou didascálias) são anotações feitas pelo autor do texto que determinam ações, intenções, a movimentação em cena, às vezes detalhes do cenário, iluminação, sonoplastia, etc. Disponível em: <<http://www.desvendandoteatro.com/texto.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

alargado na sua capacidade de auto projeção, ao receber do texto um novo modo de ser” (RICOEUR, 1976, p. 106).

REFERÊNCIAS

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7ed. São Paulo: Global, 2004.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2009.

PAULA, Janaína Rocha de. As engrenagens do silêncio. *Revista Psychê*, São Paulo, ano XI, n 21, p. 31-4, jul-dez, 2007.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. O discurso e excesso de significação. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Tradução Constança Marcondes Cesar. Revisão Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Mineiro Autran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mineiro-autran-dourado-produziu-uma-narrativa-original-e-cosmopolita,940804>>. Acesso em: 02 jun. 2017

SOUZA, Maria Eneida de. *As Minas Douradas da Ficção*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1996.

RUÍNAS E RESÍDUOS: DRUMMOND ENTRE A POESIA E A ANTIPOESIA

Maura Voltarelli

Submetido em 23 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 31 de outubro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 166- 179

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

RUÍNAS E RESÍDUOS: DRUMMOND ENTRE A POESIA E A ANTIPOESIA

RUINS AND REFUSE: DRUMMOND BETWEEN POETRY AND ANTI-POETRY

Maura Voltarelli*

RESUMO: O artigo tem como objetivo aproximar a reflexão sobre a antipoesia, desenvolvida pelo poeta francês Francis Ponge, da tradição moderna e contemporânea da poesia brasileira, pensando, particularmente, a questão da contrapoesia ou da antipoesia na obra do poeta Carlos Drummond de Andrade. O artigo se concentra no livro *Claro Enigma*, publicado em 1951, no qual parece se realizar justamente uma intensificação da questão poética pelo aspecto de autocrítica da poesia que atravessa a obra, reforçado, de certa forma, pelo seu tom de desencanto.

PALAVRAS-CHAVE: antipoesia; Carlos Drummond de Andrade; *Claro Enigma*; poesia brasileira.

ABSTRACT: The article aims to bring the debate on the anti-poetry, developed by the French poet Francis Ponge, to the modern and contemporary tradition of Brazilian poetry, thinking, particularly, the issue of counterpoetry or anti-poetry in the work of the poet Carlos Drummond de Andrade. The article focuses on the book *Claro Enigma*, published in 1951, in an intensification of poetic question seems to be performed by the aspect of self-criticism of poetry that crosses the work, reinforced, in a way, by its disenchanted tone.

KEYWORDS: antipoetry; Carlos Drummond de Andrade; *Claro Enigma*, Brazilian poetry.

Sou eu, o poeta precário
do poema “O Mito”, de *A Rosa do Povo*

1. Introdução

Não poderíamos imaginar uma espécie de escritos (novos) que, situando-se aproximadamente entre os dois gêneros (definição e descrição), tomariam emprestados do primeiro sua infalibilidade, sua indubitabilidade, sua brevidade também, do segundo seu respeito pelo aspecto sensorial das coisas... (PONGE, 1961, p. 516-517, tradução própria).

Neste fragmento do texto “My creative method”, do poeta francês Francis Ponge, ele desenvolve o que seria uma espécie de lugar intercalar por onde deveriam passar os novos escritos poéticos. Tais escritos, segundo ele, deveriam opor-se a um tipo de poesia mais próxima do abstrato da filosofia do que do sensível das coisas e da materialidade das palavras. Ponge viria a representar, neste sentido, uma tradição objetivista da poesia francesa, que se opõe ao chamado “lirismo”, e é marcada por um forte aspecto crítico, pela negatividade e pela atitude antipoética de se colocar *contra* uma determinada poesia que era feita até então.

No livro *Le Partis pris de choses*, publicado em 1942, logo no título Ponge

* Doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Teoria e História Literária pela mesma universidade, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), ma_voltarelli@yahoo.com.br

expõe a tomada de partido pelas coisas, e não pelas ideias, pensando uma poética que passasse também por uma estratégia de limpeza em prol das coisas insignificantes⁵¹. As questões centrais da antipoesia pensada por Ponge seriam a dessubjetivação, que passa por uma problematização da figura do eu; o inacabamento, que passa pela crítica de uma espécie de formalismo poético e relativiza elementos básicos da poesia, como o verso, e a atitude contrária a uma poesia metafórica, que passa pela recusa da figuração lírica. O projeto de Ponge abarcaria um “contra a poesia inteira”, gesto que parece intensificar os conflitos no campo poético.

Em uma tentativa de aproximar a reflexão sobre a antipoesia da tradição moderna e contemporânea da poesia brasileira, este ensaio buscará pensar a questão da contrapoesia ou da antipoesia na obra do poeta Carlos Drummond de Andrade, concentrando-se no livro *Claro Enigma*, publicado em 1951, no qual parece se realizar justamente uma intensificação da questão poética pelo aspecto de autocrítica da poesia que atravessa a obra, reforçado, de certa forma, pelo seu tom de desencanto.

2. Drummond e a antipoesia

No caminho poético de Carlos Drummond de Andrade, alguns dos poemas centrais em sua obra permitem traçar uma espécie de “movimento contrapoético”, sinalizando gestos de questionamento menos da poesia em si e mais de certo tipo de poesia a que o poeta, em proporções e intensidades que variam nos seus diferentes livros, contrapõe um outro modelo de escrita e de pensamento sobre o mundo.

Desde o início já próximo do movimento modernista e de seus nomes principais, é ao amigo Mário de Andrade que ele dedica seu primeiro livro de poemas, *Alguma Poesia*, publicado em 1930, no qual Drummond constrói uma poesia que, seja pela forma ou pela temática, questiona o lirismo e o formalismo de movimentos poéticos como o Simbolismo e o Parnasianismo.

Um exemplo significativo em sua obra inicial, desse gesto poético de se colocar “contra” toda uma poesia que era feita até então, é o poema fundamental e que se prolongará em outros ecos e ressonâncias por toda sua obra: “No meio do caminho”⁵².

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra. [...]
(DRUMMOND, 1973, p. 61)

Tem-se um poema com poucas palavras, de forma repetitiva, que insiste em dizer “tinha uma pedra no meio do caminho”, empregando, contra as regras e padrões formais de então, o verbo “ter” no lugar do verbo “haver”. Como elemento poético, surge a pedra diante da qual o poeta para, para jamais se esquecer desse acontecimento na vida de suas “retinas tão fatigadas”. “No meio do caminho” parece representar, na obra de Drummond, um gesto de contraposição flagrante e, ao mesmo tempo,

51 No seu texto “Le savon”, publicado em 1967, Ponge fala em “toilette intellectuelle” para se referir ao processo de limpeza da linguagem, cujo objetivo seria retirar seus excessos, deixando-a mais objetivista e próxima das coisas, o que guarda certa proximidade com o que disse Valéry (1991) no texto “Poesia e Pensamento Abstrato”, ao falar da “limpeza da situação verbal”.

52 Todos os poemas de Drummond citados neste trabalho foram retirados de: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa organizada pelo autor*. Nota editorial: Afrânio Coutinho. Introd. Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

profundamente reflexivo. A pedra incomoda, perturba, interrompe a marcha do poeta, faz com que ele se detenha e pense sobre aquela presença inoportuna porém tão insistente.

Insistente também é a dúvida que atravessa o poema “José”, publicado no livro seguinte ao *Alguma Poesia* e que leva o mesmo nome, cuja primeira edição é de 1942. Em “José”, diante de um sujeito marcado por sucessivas insuficiências e ausências, desenha-se uma perturbação da existência, dúvidas, desejos, excessos, sonhos vãos; não há sequer destino, a julgar pela pergunta do poema: “José, para onde?”. O poema traz um sujeito desamparado diante de um mundo que lhe é indiferente, que lhe impede a existência plena e o arremessa no caos. Nessa indagação existencial que o poema propõe, há a reflexão sobre o sujeito moderno – os tantos Josés espalhados por esse “mundo caduco” para o qual trabalhamos sem alegria, como diz o poema “Elegia 1938”, de *Sentimento do Mundo* – e tal reflexão parece comunicar-se também a uma reflexão sobre o próprio fazer poético na modernidade: qual seria então o lugar da poesia? O poema diz: “sua doce palavra,/seu instante de febre,/sua gula e jejum,/sua biblioteca,” e termina por sugerir que tudo isso não serve para nada.

“José” é um poema feito de negatividades, cuja negação profunda questiona, reverbera em inúmeros “se”, para talvez apresentar uma poesia que, diante do desamparo do sujeito moderno, parece buscar ser também ela uma forma de desamparo, questionadora de sua própria natureza, não podendo ser mais a mesma, reflexo de um mundo novo, de um novo homem, uma nova poesia.

No mesmo livro, o poema “O Lutador” parece tematizar certo processo antipoético em que “lutar com palavras/é a luta mais vã”, em um inútil duelo que jamais se resolve. Aqui, a poesia que se escreve contra uma poesia já caduca é a poesia que se faz com palavras, para lembrarmos Mallarmé⁵³, e o poeta é este que luta *com* as palavras ou, em alguns casos, aquele que luta *nas* palavras. Mesmo sabendo que tal luta está condenada a jamais se resolver (a apenas envolver indefinidamente), ele a persegue, talvez justamente por essa impossibilidade.

E como num bordado, onde um movimento se comunica e leva a outro, dando, aos poucos, uma forma à figura bordada, cada um tendo, no entanto, o seu propósito e a sua intensidade, o poema “Procura da Poesia”, do livro *A Rosa do Povo*, de 1945, marca de forma expressiva a ideia de uma poesia feita de palavras, centrada na linguagem, ao dizer, depois de uma série de negativas e interdições: “penetra surdamente no reino das palavras./Lá estão os poemas que esperam ser escritos.” Ainda que Drummond, de certa forma, faça versos sobre acontecimentos, cante a sua cidade, recomponha sua sepultada infância⁵⁴, o poema estabelece um ponto de partida – o reino das palavras – para que a experiência poética extrapole o “eu” e possa ir na direção do outro por meio do trabalho com e nas palavras. A palavra surge, então, como o lugar onde se deve procurar a poesia, lugar que certamente não poderia ser fácil de alcançar: “as palavras [...] rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.” (DRUMMOND, 1973, p. 139).

Na poesia de Drummond, a reflexão poética que se confronta com as palavras também se desdobra em uma ideia de resistência dessa poesia feita de palavras (pedregosa, indizível e fugidia), que sobrevive como um “apesar de”. Não é outra a

53 Em “Poesia e Pensamento Abstrato”, Valéry (1991) escreve: “O grande pintor Degas muitas vezes me contou essa frase de Mallarmé, tão justa e tão simples. Degas às vezes fazia versos, e deixou alguns deliciosos. Mas constantemente encontrava grandes dificuldades nesse trabalho acessório de sua pintura. Um dia disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...” E Mallarmé lhe respondeu: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras” (VALÉRY, 1991, p. 207-208).

54 Foram usadas nesse trecho imagens do próprio poema “Procura da poesia”.

imagem do poema tão conhecido de Drummond, “A Flor e a Náusea”, um poema marcado pela dificuldade da época, indicando os traços de uma poética ainda bastante influenciada pelos acontecimentos, pelos signos de um mundo capitalista, “melancolias, mercadorias espreitam-me”, que, em meio a uma negatividade entediante, encena o improvável nascimento de uma flor na rua. “É feia. Mas é uma flor. Furo o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” (DRUMMOND, 1973, p. 141). Metáfora drummondiana para a própria poesia, a flor, capaz de furar o asfalto, cujo lugar não é mais o campo, ou o jardim, e sim a rua, um tanto apagada e cujas pétalas tampouco se abrem, talvez seja, antes de tudo, uma metáfora para a antipoesia em sua “forma insegura”, que já protagonizou o movimento moderno de “perder a sua auréola”⁵⁵ e assumiu para si a perigosa tarefa de sobreviver nesse lugar de passagem das coisas e dos homens. É como se, aqui, fossem recusadas todas as demais flores em nome dessa “forma improvável”, a feia flor do asfalto.

No artigo “Carlos Drummond de Andrade: um ex-poeta, um poeta perturbado, um poeta precário”, Alberto Pucheu (2014) recorda um verso de Drummond do poema “Brinde ao Juízo Final”, de *Sentimento do Mundo*, que diz: “Em vão assassinaram a poesia nos livros”, para em seguida problematizar a forma de resistência da poesia, o seu lugar em um tempo antipoético.

Assassinada, a poesia é ainda possível, é ainda passível de alguma resistência? Haverá lugar para a poesia? Conseguirá a poesia, se é que ela morreu, de alguma maneira ressuscitar? [...] Qual o lirismo compatível com um tempo deteriorado e completamente antilírico? Que tipo de poesia insiste em uma época antilírica? (PUCHEU, 2014, p. 49).

As possíveis respostas a essas perguntas deixadas por Alberto Pucheu em um texto cuja reflexão parte justamente de *A Rosa do Povo*, o livro de Drummond onde a pobreza de sua época se faz presente de forma bastante expressiva, talvez passem justamente pelo caminho antipoético, por uma incorporação do antilírico na própria lírica como uma possível forma de resistir nesse “tempo obscuro que silencia o poeta”.

Pucheu (2014) aponta como caminho encontrado por Drummond a tentativa de “escrever tortuosamente, apenas um ‘murmúrio’ de ‘palavras indiretas’, sem centro ou sem base [...] Entre o silêncio e a fala, entre o não sentido e o sentido, o murmúrio, enquanto tom da poesia” (PUCHEU, 2014, p. 49). A poesia de Drummond, em vários momentos apontados por Pucheu, se mostra precária, insuficiente, espécie de reflexo pelo avesso de sua própria época, outro modo de dizer a sua negatividade. Mas o movimento essencial em Drummond, lembrado por Pucheu (2014), é aquele em que

55 — Eia! quê! tu aqui, meu caro? Tu, num lugar reles! tu, o bebedor de quintas-essências! tu, o saboreador da ambrósia! Na verdade, há nisto qualquer coisa que me surpreende. — Meu caro, conheces o meu pavor dos cavalos e das viaturas. Há pouco, ao atravessar o boulevard a toda a pressa, e ao saltar na lama através desse caos movimentado onde a morte avança a galope de todos os lados ao mesmo tempo, a minha auréola, num movimento brusco, caiu-me da cabeça no lodo do macadame. Não tive coragem para a apanhar. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que partir os ossos. E depois, disse comigo mesmo, há males que vêm por bem. Agora posso passear incógnito, fazer más acções, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E eis-me aqui, semelhante a ti, como vês! — Devias ao menos mandar anunciar essa auréola, ou fazê-la reclamar pelo comissário. — Por coisa alguma! Acho-me bem aqui. Só tu me reconheceste. Para mais, a dignidade aborrece-me. E também penso com satisfação que algum poetastro a vai apanhar e cobrir-se com ela impudentemente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo um feliz que me fará rir! Ora pensa em X ou em Z! como será divertido! (BAUDELAIRE, 1991, p. 131-132).

“ainda que precária e inacessível, a síntese de seu tempo, embora obscura, é buscada; nessa busca inglória, o único resultado é flagrar a perda de um objeto inacessível que se apresenta como o motor do poema” (PUCHEU, 2014, p. 50).

Na tentativa de dizer uma falta, na poesia de Drummond “as imagens se fazem, antes, como contraimagens, ou seja, existem antes para ocultar do que para revelar, existem antes para mostrar a falta do que para recobri-la” (PUCHEU, 2014, p. 50). Nesse sentido, parece possível dizer que os versos murmurantes de Drummond apresentam-se aos leitores de seu tempo sombrio como formadores de uma contrapoesia, ao mesmo tempo próxima e (cada vez mais) distante, aborrecida de sua época. “Mas, confundindo-se com a morte, o poema do tempo sombrio se sabe também o lugar parcial do morto, de um morto-vivo que, moribundo, ainda pode murmurar” (PUCHEU, 2014, p. 50).

Pequena imagem dessa sobrevivência do poema nos tempos sombrios, em que estão tematizados os restos e ruínas a partir dos quais se erguerá o verso drummondiano, também pode ser lida no poema “Resíduo” e em sua *performance* de uma nova repetição que diz: “de tudo ficou um pouco”. Também podemos ver aqui, talvez, uma outra imagem para todas as depurações e “limpezas verbais” às quais deveria ser submetida a linguagem poética, de que nos falava Ponge.

Ao pensar esse poema de Drummond em diálogo com as discussões que estão em Valéry e, de forma ainda mais acentuada, em Ponge, uma vez feitas todas as limpezas verbais, a poesia ainda sai guardando algo, mesmo (e, talvez, propositalmente, pensando em Ponge) sendo esse algo que resta uma coisa tão insignificante quanto um botão, ou tão suja quanto um rato. Ao insistir no pequeno, no resíduo, na ruína, na flor ainda que feia, a poética drummondiana termina por transformá-los em uma espécie de relíquia, testemunhos de presenças fugidias, novas formas (poéticas) de sobreviver.

3. A recusa da poesia em *Claro Enigma*

Dos múltiplos momentos em que podemos ver desdobrada, de alguma forma, a questão da antipoesia na obra de Drummond, escolhemos analisar mais detidamente aquele do livro *Claro Enigma* (1951), que reúne poemas escritos entre 1948 e 1951, período que coincide com os anos do pós-guerra. O livro, que representaria uma “guinada classicizante operada na lírica de Drummond”, para lembrar o que diz Vagner Camilo (1999) em *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, também é apontado por ele como “objeto de polarização da crítica, não raro tendendo a uma apreciação pouco valorativa, quando confrontada com a *poesia social* de *A Rosa do Povo* (1945) ou mesmo com a *poesia objetual* de *Lição de Coisas* (1961)” (CAMILO, 1999, p. 7). Sobre essa apreciação pouco valorativa da crítica em relação ao livro, Vagner Camilo ainda diz:

muitas das ressalvas feitas pelos intérpretes parecem decorrer seja da desconsideração para com as articulações mais íntimas e sempre dialéticas que unem o pessimismo e o formalismo de *Claro Enigma* a certas especificidades do contexto político e estético dos anos 40-50; seja da incompreensão frente à reapropriação drummondiana do legado “clássico”, que nada tem de *regressiva* ou *restauradora*, como se costuma supor. (CAMILO, 1999, p. 8, grifos do autor)

Camilo (1999) propõe que o neoclassicismo e o formalismo de *Claro Enigma* teriam relação com um momento marcado pela crescente especialização do trabalho

artístico. Já a frustração do projeto lírico-participante dos anos 40 e o pessimismo social dominante na obra são vistos por ele como decorrência do radicalismo ideológico do partido comunista no pós-guerra, que levaria à imposição do realismo socialista como padrão artístico a ser seguido à risca.

Para além dessas dimensões históricas e políticas, há outra questão que parece atravessar esse livro de Drummond: o questionamento do próprio fazer poético. Interessante pensar que justamente no livro onde Drummond faz uso de formas fixas, como soneto, versos rimados e metrificados, dentre outras formas clássicas, como os tercetos decassílabos de “A Máquina do Mundo”, o que naturalmente poderia indicar uma afirmação da poesia pelo uso de suas formas mais tradicionais, é onde o próprio fazer poético se deixará ver mais frágil, “mais irritado”, como sugere o título do poema “Oficina Irritada”, questionado e contaminado de um desencanto fundo, de um pessimismo largo, a recortar o livro do começo ao fim.

Desde a epígrafe, uma frase de Valéry que diz: “os acontecimentos me aborrecem”, *Claro Enigma* já se coloca como espécie de marco divisório na obra de Drummond, um daqueles instantes de pausa para o pensamento, quando uma obra, até então bastante participante e ligada aos acontecimentos de sua época, agora reclama de certo aborrecimento a partir do qual ela parece iniciar um processo de revisitação de si mesma para preparar seus futuros caminhos.

Igualmente importante, além da epígrafe, é a dedicatória do livro – a Américo Facó – poeta e jornalista cearense sobre quem Drummond escreveu na crônica “Poesia Nobre,” reunida em *Passeios na Ilha*, destacando, entre outras coisas, a lição deixada pelo poeta que deve, como escreve Drummond (1973), “impressionar pelo que encerra de luminosa humildade; o poeta não é o portador do fogo sagrado, mas o precavido possuidor de uma lanterna de bolso, que abre caminho entre as trevas do dicionário” (ANDRADE, 1973, p. 861).

O que torna *Claro Enigma* um livro particularmente interessante na obra de Drummond e ainda mais sugestivo no que diz respeito à questão contrapoética, ou da antipoesia, parece estar no fato de que quando comparamos ou fazemos o exercício de ver juntos dois livros considerados tão opostos como *A Rosa do Povo* e *Claro Enigma*, parece-nos ser possível de um ao outro entender o processo de intensificação da questão contrapoética na obra de Drummond.

Em *A Rosa do Povo*, como bem aponta Pucheu em texto aqui já referido, há a percepção pelo poeta, manifesta nos poemas do livro, de uma precariedade da sua época que invade, contamina e se faz a matéria mesma dos seus poemas, estes últimos revelando-se eles próprios precários, mortos-vivos, imersos no sem sentido que é o sem sentido do próprio tempo. Mas, como se algo em *A Rosa do Povo* ainda fosse insuficiente, como se o poema lá ainda estivesse “claro demais”, os acontecimentos “presentes demais”, o poeta de *Claro Enigma* decide, por fim, logo na epígrafe, anunciar seu aborrecimento diante deles, para, apenas de forma aparente, expulsá-los do poema; decide, logo no título, instaurar o claro enigma, essencialmente obscuro, tensivo, e para isso faz poemas difíceis, em forma fixa, imersos de forma mais acentuada no “sem sentido”, de modo que, em *Claro Enigma*, mais que em *A Rosa do Povo*, “a tentativa de decifração acaba por encontrar o próprio indecifrável” (PUCHEU, 2014, p. 50).

Muito parece estar dito na reflexão de Pucheu reproduzida a seguir quando pensamos na tensão que se coloca em *Claro Enigma* e a partir da qual o livro se faz:

Nessa tensão, nessa reversibilidade entre o poético e o impoético, entre o lírico e o antilírico, entre o canto e o não canto, entre o comunicável e o incommunicável, entre o descritível e o indescritível, nesse fracasso constante

em encontrar o objeto – perdido – que busca, ele se coloca. Para isso, ele insiste, senão no sentido, impossível, de seu tempo, no desejo de palavras que digam o sem sentido de seu tempo, de palavras que, além disso, desfeitas de seu sentido, revoltam-se e, em sua incomunicabilidade, “irritadas”, há muito comprimidas, “apenas querem explodir” (PUCHEU, 2014, p. 51).

Ao tensionar o limite das palavras, da forma e da linguagem poética ao máximo, parece estar em jogo em *Claro Enigma* a tentativa de, irritando-as ao máximo, fazê-las explodir e, nessa desintegração, forjar a sua resistência. *Claro Enigma* nos coloca em um impasse, desde o título, e é nesse impasse, que coloca em questão a própria poesia, que o poeta encontra, como diz Pucheu (2014), “a passagem para a poesia”.

Dividido em seis partes, “Entre lobo e cão”, “Notícias Amorosas”, “O menino e os homens”, “Selo de Minas”, “Os lábios cerrados” e “A Máquina do Mundo”, o primeiro poema do livro já traz no título uma palavra que, de certa forma, resume aquele que será o tom principal de *Claro Enigma*: dissolução.

O título da primeira parte parece sugerir certo estado de coisas em que se está acuado, em risco, não vendo saída. Nesse sentido, o poema de abertura anuncia logo no início a chegada da noite, o escurecer, período de maior vigilância, quando o indivíduo se encontra mais exposto ao perigo. O eu do poema demonstra atitudes de aceitação e resignação, “braços cruzados”, que conduzem à afirmação “esta rosa é definitiva,/ainda que pobre”, ao mesmo tempo em que a palavra é colocada em “perene trânsito”. Movimentos que parecem afirmar a poesia – rosa definitiva – mas pela via do negativo – ainda que pobre –, colocando a palavra no lugar de passagem, movimento, deslocamentos constantes. O poema seguinte, o soneto “Remissão”, é marcado por profundo pessimismo, pelo desencanto de reconhecer que “nada resta, mesmo, do que escreves”, constatando uma outra e inescapável dissolução: a do próprio tempo.

A madureza que aparece no poema “A ingaia ciência” se impõe no livro enquanto presença responsável por livrar a mão que escreve de encantos, e, no poema “O Legado”, a fragilidade e certa autocrítica da poesia parece sugerida no verso “esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,/a vagar, taciturno, entre o talvez e o se”. Pessimista, o eu do poema diz: “Não deixarei de mim nenhum canto radioso, [...] De tudo quanto foi meu passo caprichoso/na vida, restará, pois o resto se esfuma,/uma pedra que havia em meio do caminho.” (DRUMMOND, 1973, p. 236). Como legado, o poema deixa a pedra, pequena sobrevivente do seu desencanto, em meio a todo um resto que se esfuma.

Em uma dialética de restos e dissoluções, constantemente retomada nos poemas de *Claro Enigma*, em “Confissão” o eu do poema confessa apenas ter amado “aquele pássaro – vinha azul e doido – que se esfacelou na asa do avião”. Tal pássaro azul e doido, desintegrado, talvez seja a imagem mesma de uma poesia já morta, porque aqui já recusada. Vítima da própria modernidade, ela se torna objeto de reflexão e cisma.

No poema “Um Boi Vê os Homens”, o pessimismo do livro chega ao questionamento do homem e sua verdade, considerada, no poema, inútil. No verso que diz “Coitados, dir-se-ia não escutam/nem o canto do ar nem os segredos do feno,/como também parecem não enxergar o que é visível/”, o poema parece fazer uso de sutil ironia. Na realidade, coitados seriam os homens, não os bois, já que nestes últimos há “pouca montanha” (pouca metafísica?), delicadeza e breve graça melancólica. Os homens, no poema, terminam quase ridículos diante do boi, a ruminar suas verdades que o boi facilmente despreza.

Em “Contemplação no Banco”, o poema novamente tematiza a insuficiência da poesia, fala em “vão desenho”, “roucas onomatopeias” e lamenta: “triste é não ter um verso maior que os literários,/é não compor um verso novo, desorbitado,/para envolver

tua efígie lunar, ó quimera/que sobes do chão batido e da relva pobre.” (DRUMMOND, 1973, p. 241).

No soneto “Oficina Irritada”, o título expressa um estado que talvez possamos chamar de crise mesma da poesia – intensificação da questão poética – enquanto o conteúdo do poema traz a intenção do eu lírico de compor um soneto duro, escuro, “seco, abafado, difícil de ler”. Nesse acúmulo de imagens negativas e mesmo violentas⁵⁶, o eu do poema busca aquilo que nenhum poeta ousou fazer, o poema difícil que, ao mesmo tempo, saiba ser não ser. Um poema ambíguo nesse sentido, instável, e por isso tão difícil de capturar – porque ele mesmo fugitivo, em dissolução, como tantas imagens até aqui acumuladas nos poemas anteriores – que no mesmo instante em que se pensa em toda sua dificuldade, provocadora também da sua efemeridade – “ninguém o lembrará” – divide espaço no universo com a estrela mais brilhante da constelação do Boieiro, esse claro enigma, imagem de racionalidade, lucidez.

Interessante notar nesse último terceto as imagens que coexistem e se tensionam, tem-se “cão mijando no caos”, “tiro no muro”, “Arcturo” e “claro enigma”, deslocamentos que vão do mais baixo ao mais alto, atuando, de certa maneira, como indícios tensivos dessa oficina irritada que parece se debater na busca do poema hermético, difícil (tão difícil quanto a sua época), encenando na última estrofe a sua própria dificuldade e sugerindo, por fim, que este claro enigma que se deixa surpreender – talvez o próprio poema – é antes de tudo obscuro. O poema, dessa forma, se deixa surpreender como enigma – distante, fugitivo, ambíguo, capaz de, em sua dificuldade, atrair com a mesma violência com que expulsa o leitor⁵⁷.

Ao pessimismo do poema “Tarde de Maio”, que termina dizendo de “uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens”, e a uma retomada da temática do poema “A Flor e a Náusea”, agora revisitada em outros termos no poema “Campo de Flores” – “[...] Era tempo de terra./Onde não há jardim, as flores nascem de um/secreto investimento em formas improváveis.” (DRUMMOND, 1973, p. 251) –, o eu dos poemas de *Claro Enigma* segue confuso na luz que baixa, na treva que sempre se adensa, chegando a aprofundar a efemeridade e a morte de todas as coisas em uma espécie de aceitação resignada presente no poema “Morte das Casas de Ouro Preto”.

Ao chegar à última parte do livro, composta de dois poemas, “A Máquina do Mundo” e “Relógio do Rosário”, poemas intimamente ligados, tanto em sua construção formal quanto em sua temática, dois movimentos parecem destacar-se vindo como desdobramento de todo desencanto precedente, de todo questionamento e irritação do próprio fazer poético: o da recusa e o da revelação.

Construído em tercetos decassílabos, em diálogo pela forma e pela temática com

56 Como lembra Vagner Camilo, “em ‘Oficina irritada’ Drummond radicaliza sua atitude, movida agora por um desejo *perverso de causar dor*, traduzido em imagens aflitivas (como a do tendão de Vênus sob o pedicuro); no choque das imagens sublimes e grotescas; na musicalidade ‘dura’ (motivada pelo baque seco das consoantes plosivas) e no efeito *sombrio* dos versos (dada a incidência da sinistra vogal ‘u’); e sobretudo no hermetismo performático [...]” (CAMILO, 1999, p. 160).

57 O claro enigma ambíguo, fugidio, que traz para a poesia de Drummond essa dimensão das coisas que fogem, que não podem ser apreendidas totalmente, em contraposição àquilo que se deixa ver, que se revela, parece aproximá-lo de um aspecto comum a alguns poetas contemporâneos franceses influenciados por Francis Ponge. Trata-se da questão da mimesis crítica, ou mesmo negativa, ideia desenvolvida por Bénédicte Gorrillot em curso ministrado em 30 de setembro e 1º de outubro de 2015 na Universidade Estadual de Campinas. “Desde 1926, F. Ponge formula a ideia de uma mimesis crítica, para não dizer negativa, isto é, de uma figuração não mais da plena presença do mundo, [...] mas de uma figuração da fuga, da ausência de um real rebelde às formulações humanas”. Como desenvolveu Bénédicte, os poetas buscam, por meio de mecanismos formais e explorações específicas da linguagem, exprimir nos poemas aquilo que ela chamou de “debandada do real” (GORRILLOT, 2015).

Os Lusíadas, de Camões, no qual uma ninfa, considerada a mais bela, a ninfa Tétis, mostra a Vasco da Gama os segredos da máquina do mundo, fazendo com que o plano mítico – dos deuses – e o histórico – dos homens – encontrem-se; e também com a travessia de Dante na *Divina Comédia*, “A Máquina do Mundo” concentra imagens que dialogam com a obra de Drummond até o momento em que o poema é feito e sugerem possíveis modos de lê-lo e pensá-lo.

O caminhante da estrada de Minas, pedregosa, aparece logo no início, a palmilhar os caminhos vagamente em um final de tarde. O som dos seus sapatos é pausado e seco, há uma escuridão maior – céu de chumbo –, tem-se um ser desenganado a quem se abre, gratuita, a máquina do mundo, grandiosa e clara, não excessivamente, mas na medida exata que permitisse ao eu do poema contemplá-la, ainda que tendo suas pupilas gastas de tanto olhar o deserto, e a mente igualmente cansada de pensar. Já se tem aqui desenhada a imagem do eu lírico de tantos poemas de Drummond a confundir-se com a do próprio poeta, o sujeito de olhares fatigados pela observação do homem e das coisas, de vocação reflexiva, sempre cismando.

No seu abrir-se majestoso, a máquina do mundo fala ao “sujeito noturno e miserável”, atravessado por um resignado pessimismo, colado a uma íntima negatividade, mas não é possível ouvir sua voz, embora o poema reproduza seu discurso marcando-o com aspas. Ela o convida a ver, contemplar o que ele, por tanto tempo, inutilmente buscara. No breve, porém, muito claro discurso proferido pela máquina do mundo, algumas imagens se destacam, tais como a da procura, imediatamente seguida pelo retraimento daquilo que é procurado; o hermetismo, a dificuldade que caracterizam essa “total explicação da vida”; e, por fim, o movimento do revelar-se esquivo, construído no poema a partir do *enjambement* que, nesse caso particular, instala e reforça um abismo entre o adjetivo “esquivo” e a construção verbal reflexiva “se revelou”. O abismo do *enjambement* parece reforçar uma situação em que ao esquivo (talvez o próprio real), que apenas foge, está dada a condição de jamais revelar-se. O *enjambement* termina por produzir, dessa forma, um outro sentido. Se o que lemos é “esquivo se revelou”, o que a forma poética produz é “o esquivo apenas em abismo se revela”. Nesse sentido, é como se a própria máquina do mundo dissesse da ingloria busca do poeta, tematizasse a impossibilidade com a qual ele se bate e termina cansado, consumido, até incorporar nos versos a própria impossibilidade, tirando dela o poema.

Até aqui podemos identificar dois momentos em “A Máquina do Mundo”. No primeiro, o caminhante é surpreendido, entre as trevas, pelo clarão inesperado da máquina do mundo. No segundo, a máquina fala por imagens que metaforizam a própria busca inútil do poeta. No terceiro momento, uma profusão de imagens descritivas se encena nos versos, o ritmo é pausado pelas frequentes vírgulas, mas, ao mesmo tempo, sobreposto e acumulado pelo emprego repetido da conjunção “e”. Em poucos versos, passamos por uma apresentação de tudo, “tudo se apresentou nesse relance”, como se fôssemos da origem ao fim do mundo, do inferno ao céu, percorrendo a espiral dantesca completa.

O caminhante *oscila*, quase cede aos apelos tão fáceis, no entanto, por um gesto de oposição que sinaliza o movimento inesperado do quarto e último momento do poema, cujo início é marcado e intensificado pela conjunção “mas”, é introduzida justamente a *recusa* do eu lírico em colher a coisa ofertada. Toda a sua esperança em ver desvanecida a treva espessa que até então crescia perde força, ele baixa os olhos, a treva se adensa, pausa novamente sobre a estrada de Minas, pedregosa, e o caminhante segue vagaroso, com as mãos caídas.

Algumas imagens que descrevem o eu do poema na ocasião da sua recusa nos parecem importantes. Logo quando diz “como eu relutasse em responder”, o uso do

verbo “relutar”, que traz em si a ideia de resistir a alguma coisa e, ao mesmo tempo, a de (re)lutar, lutar novamente, parece dizer algo sobre a atitude do poeta (associando aqui Drummond ao eu do poema) em opor resistências à esterilidade de sua época, ao assassinato da poesia, a todas as outras faltas e precariedades que ele transforma, por fim, em matéria de sua própria poesia. Um jogo de imagens opostas se desenha, tem-se: **fé, esperança, defuntas crenças versus neutra face.** E, talvez, mais do que escolher entre uma coisa e outra, uma imagem mesma do poema indica uma oscilação tensiva entre elas, incorporando a ambiguidade, o fugitivo, a instabilidade do real, trazendo-a para dentro do próprio poema: “semelhante a essas flores reticentes/em si mesmas abertas e fechadas.” (DRUMMOND, 1973, p. 273). O *enjambement* mais uma vez reforça a caracterização das flores como reticentes. A suspensão do sentido prolonga a ideia de indeterminação e deixa mais acentuada a hesitação, a oscilação das flores, que parece ser a oscilação da própria poesia (flor = poesia) e do próprio poeta - semelhança que fica sugerida no adjetivo “semelhante”, colocado no início do verso.

As imagens finais trazem um eu lírico cansado, sem curiosidade, que baixa os olhos. Os três últimos tercetos impressionam por serem tão simples diante de imagens precedentes tão grandiosas. Há, ao que parece, um esforço de simplicidade nos últimos versos. A máquina do mundo se recompõe, logo após ser repelida, “miudamente”, o que é um advérbio interessante, pois indica minúcia mas, ao mesmo tempo, faz lembrar daquilo que é miúdo, pequeno.

O passo vagaroso do último verso impõe um ritmo que agora é lento, sem grandes acidentes, a não ser o pequeno tropeçar em alguma pedra, não descartado pelo poema, apenas posto em suspenso (a estrada de Minas é pedregosa). Por fim, a imagem que encerra o poema, “de mãos pensas”, aponta uma direção, a da terra, as mãos pensas se voltam para baixo, estão descaídas, pendidas, tombadas, e são também as mãos que pensam, que escrevem.

Na recusa fundamental desse poema parece existir a escolha de um lugar – precisamente o lugar do meio do caminho –, o lugar intervalar das oscilações, das reflexões, das cismas, dos questionamentos, justamente por não ser o lugar de lá – do outro lado do caminho –, lugar que o eu do poema ocuparia se tivesse aceitado a máquina do mundo – e também por não ser o início do caminho –, lado de cá, conhecido, seguro, que não promete riscos, tampouco indecisões, lugar que o caminhante teria ocupado se não se sentisse, ainda que por breve instante, seduzido pelo conhecimento gratuito da “ordem geométrica de tudo”. O meio do caminho é o lugar instável, do claro enigma, que ainda pode ser ao mesmo tempo enigma e claro, e assim obscuro, ambíguo na sua instabilidade fundamental. Só no meio do caminho poderia o poeta dar conta do real, igualmente instável, ambíguo, fugitivo. Por isso, as “mãos pensas”, se são caídas, abandonadas, são mãos também pensantes, que cismam embaladas pelo caminhar vagaroso desse eu que se faz ainda mais grandioso que a máquina do mundo ao recusá-la, na dialética de fazer-se grandioso ao escolher justamente o lugar das coisas pequenas e não das verdades universais, o lugar do poeta portador da lanterna de bolso, e não o do poeta portador do fogo sagrado.

“A Máquina do Mundo” desenha o espaço do *entrelugar* na obra poética de Drummond (embora este já viesse sendo rascunhado desde o início), superando as fronteiras e criando o espaço de uma dialética tensiva do pequeno e do grandioso, onde o pequeno se monumentaliza, ganha dimensão poética, e o monumento se torna pequeno. Tal dialética torna as coisas mais complexas, já que não parece haver necessariamente uma opção pelo poético ou pelo não poético, mas a constelação de um *no* outro. No lugar de escolhas, a cisma, no lugar de certezas, o estado suspenso da dúvida. Trata-se do mesmo movimento, aqui mais acentuado, também percebido por

Alberto Pucheu (2014) no poema “Nosso tempo”, de *A Rosa do Povo*.

[...] superar as fronteiras entre o suposto lírico e o suposto antilírico, entre o suposto poético e o suposto não poético, entre o suposto canto e o suposto não canto, entre o verso e a prosa, entre o impossível de se contar e o narrativo, entre o indescritível e o descritível, mesclando-os. [...] a poesia e a antipoesia [...] se encontram em Drummond (PUCHEU, 2014, p. 53).

A tentativa de leitura do poema “A Máquina do Mundo” parece se complementar quando olhamos para o poema que vem logo na sequência, “Relógio do Rosário”. Enquanto “A Máquina do Mundo” começa nas trevas e termina nelas, mesmo momentaneamente interrompidas pelo clarão da aparição, “Relógio do Rosário” começa com uma treva do som que vai baixando, atravessando o dia claro, e termina com o mesmo som expulsando a treva. Poderíamos assim pensar na organização do primeiro poema como sendo treva – clarão – treva, e do segundo, luz – treva – luz. Construído em dísticos, o poema também introduz seu movimento essencial a partir da mesma conjunção “mas”, assim como em “A Máquina do Mundo”, indicando uma reviravolta que aqui é de outra ordem.

Logo nos primeiros versos, percebemos que, ao eu do poema, ao contrário do que se passa em “A Máquina do Mundo”, é dada a oportunidade da decifração, da descoberta, que não acontece no poema anterior devido à recusa do caminhante. O movimento de ir “ao âmago de tudo” está dado nos dois primeiros dísticos de “Relógio do Rosário”:

Era tão claro o dia, mas a treva
do som baixando, em seu baixar me leva

pelo âmago de tudo, e no mais fundo
decifro o choro pânico do mundo,

(DRUMMOND, 1973, p. 273)

Aqui, já aparece a decifração dos segredos do mundo, da própria existência, que em seguida é descrita no poema de forma extremamente pessimista, marcada por inescapável “dor primeira e geral, esparramada”. Nem mesmo o amor é poupado quando o eu do poema nega a sua capacidade de explicar-se e nos explicar, e viver, enfim, se resume a um constante estar doendo. Neste ponto do poema é que a conjunção “mas” marca novamente a reviravolta. Se, em “A Máquina do Mundo”, ao escrever “mas” o poema preparava a sua recusa, aqui, o mesmo “mas” prepara a revelação que acompanha a morte.

“Relógio do Rosário” se passa em um cemitério, lugar de morte, assim como a própria imagem da máquina do mundo também não deixa de ser uma imagem de morte. Nesse sentido, “Relógio do Rosário” parece completar “A Máquina do Mundo”, pois, enquanto no primeiro poema a experiência que se tem parece ser uma experiência de *quase morte*, em “Relógio do Rosário” a morte já se deu quando se escuta o som do relógio, sinal também da passagem do tempo (o tempo que nos mata). “O columbário/já cinza se concentra, pó de tumbas,”, em outras palavras, à medida que há cinza no columbário, a morte já se deu. No entanto, em dois movimentos novamente tensivos e dialéticos, o columbário a um só tempo é morte e vida: já cinza se concentra e já se permite azul, “risco de pombas”. “Relógio do Rosário” parece ser uma espécie de poema/morte, enquanto “A Máquina do Mundo” seria o poema/vida (sendo essa vida também uma espécie de *quase morte*). A própria organização temporal que fizemos há pouco dos dois poemas parece indicar essa associação. Treva-clarão-treva sintetizaria

um movimento da vida na visão do eu dos poemas de *Claro Engima*, marcada constantemente pela treva, pela escuridão, pelo perigo, pelas dificuldades da existência, que, podem, no entanto, ser interrompidas, vez ou outra, por clarões, um deles sendo talvez a própria poesia. Já o movimento da morte é aquele da luz – treva – luz; a morte é sempre vista como esse clarão que inicialmente enxergamos, mas ao qual chegamos apenas depois de passar pelo caminho escuro.

Talvez aqui, ao final do livro, soe também no relógio do rosário o instante em que se morre, em que se chega ao final, quando só então será de fato claro o enigma. Ao caminhante da estrada pedregosa de Minas, entretanto, lhe interessa a vida, ainda que pobre, o claro enigma, ainda que obscuro, lhe interessa a poesia, ainda que recusada.

4. Drummond e a lição das coisas

Após a experiência de intensificação da questão (anti)poética e da própria existência que parece se realizar em *Claro Engima*, é interessante perceber como as discussões deste livro de 1951 contribuíram e prepararam, de certa forma, a poesia mais objetiva, atenta às coisas e às palavras, presente no livro *Lição de Coisas*, que reúne poemas escritos entre 1959 e 1962.

Haroldo de Campos no artigo “O poema como objeto de palavras”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1962⁵⁸, lembrando o próprio Ponge e o seu livro *Le Parti pris de choses*, também destaca a importância dada no livro de Drummond às palavras. Estas últimas apareceriam em *Lição de Coisas*, segundo Haroldo, como a resolução última de todos os elementos que, de uma forma ou de outra, sempre se fizeram importantes no trabalho poético de Drummond, entre eles, a emoção, a paisagem, o ser e a revolta.

Nesta *Lição de Coisas*, se não há o *Parti pris des choses* de Ponge [...], se não há a atitude lucreciana que preside o roteiro do poeta francês, há porém (e nisto se parecem) a consideração do poema como objeto de palavras, a resolução última de tudo – emoção, paisagem, ser, revolta – na suprema instância da coisa-palavra. Aqui, o poema se abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia; ei-lo incorporando o visual, fragmentando a sintaxe, montando ou desarticulando vocábulos, praticando a linguagem reduzida. Não que estas perquirições surgissem só hoje em Drummond, [...] Mas sim que, em *Lição de Coisas*, elas se intensificam e se radicalizam (CAMPOS, 1973, p. 37- 38).

Ao pensarmos, por exemplo, no poema “Palavra”, presente em *Lição de Coisas*, essa importância dada à palavra, essa manipulação da forma poética, certa liberdade inventiva, são rapidamente percebidas em um poema que aproxima, tensionando verso após verso, palavras de sentidos completamente opostos, mas que juntas, aproximadas pelo som e pela forma, produzem novos sentidos, novos focos de propagação poética. Ao dizer “Isso é Aquilo”, o que se ensaia no poema é uma fascinante coexistência de contrários, que não deixa de ser tensiva, expondo os gestos de uma poética na qual “os paradoxos, ao invés de evitados, são cultivados, as contradições, ao invés de ocultadas, expostas.” (PUCHEU, 2014, p. 54). Nela surge, como um vestígio de Mallarmé⁵⁹, a

58 O artigo de Haroldo de Campos foi reimpresso na edição da obra reunida de Drummond de 1973, utilizada neste trabalho.

59 A palavra “ptyx” surgiu no poema de Mallarmé “*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*”, conhecido também como “*Soneto em ix*”. Em texto de Fabiana Angélica Nascimento, “Ptyx: a palavra em ação”, são discutidos os possíveis sentidos para a palavra e também a sua relação com a obra de Mallarmé. Em um dos momentos do texto, ela traz aquele que seria um possível significado da palavra:

figura do ptyx, espécie de palavra incógnita, cujo sentido se esquia (assim como a forma se esquia nesse poema de Drummond), um outro claro enigma obscuro, ou ainda, talvez, uma outra forma da pedra, a mesma e sempre outra – precária e poética (porque supostamente não poética) – pedra no meio do caminho.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa organizada pelo autor*. Nota editorial: Afrânio Coutinho. Introd. Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

_____. Poesia Nobre. In: _____. *Passeios na Ilha – Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*. Trad. Antônio Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

CAMILO, Vagner. *Da rosa do povo à rosa das trevas: classicismo, melancolia e cosmovisão trágica na lírica de Drummond (1948-1951)*. 1999. Tese (doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. O poema como objeto de palavras. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa organizada pelo autor*. Nota editorial: Afrânio Coutinho. Introd. Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

GORRILLOT, Bénédicte. *Esquisse d'une géographie poétique française contemporaine: l'héritage varié de F. Ponge*. Curso ministrado em 30 de setembro e 1º de outubro de 2015 na Universidade Estadual de Campinas.

NASCIMENTO, Fabiana Angélica. Ptyx: a palavra em ação. *Lettres Françaises*, Araraquara, v. 2, n. 14, p. 275-284, 2013. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/5920/5170>>. Acesso em: 29 out. 2015.

PONGE, Francis. My creative method. In: _____. *Le Grand recueil, II. Méthodes*. Paris: Éditions Gallimard, 1961.

_____. Le savon. In: *Collection L'Imaginaire* (nº 279). Paris: Gallimard, 1992.

PUCHEU, Alberto. Carlos Drummond de Andrade: um ex-poeta, um poeta perturbado, um poeta precário. In: SCRAMIM, Susana; DI LEONE, Luciana. (orgs.) *Ler Drummond hoje*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: _____. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

“De acordo com Octavio Paz (1972) e Gretchen Kromer (1971), atribui-se a Émile Noulet a elucidação do mistério: ‘[...] se nos remontarmos à origem grega da palavra, ficamos conscientes de que a ideia de dobra é fundamental... ptyx significa uma concha, um desses caracóis que ao aproximarmos do ouvido nos dão a sensação de escutar o rumor do mar’.”

“ARTES DO POSSÍVEL”: A POESIA FEMINISTA E TRANSFORMADORA DE ADRIENNE RICH

Ariane Ávila Neto de Farias

Mariane Pereira Rocha

Ânderson Martins Pereira

Submetido em 25 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 14 de novembro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 180- 193

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

(a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.

(b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

(c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

(d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

“ARTES DO POSSÍVEL”: A POESIA FEMINISTA E TRANSFORMADORA DE ADRIENNE RICH

“ARTS OF THE POSSIBLE”: THE FEMINIST AND TRANSFORMING POETRY OF ADRIENNE RICH

Ariane Ávila Neto de Farias*

Mariane Pereira Rocha**

Ânderson Martins Pereira***

RESUMO: O presente trabalho objetiva refletir acerca da poesia de Adrienne Rich, através da qual é possível perceber que a poesia é uma forma de ensinar, bem como instrumento de quebra de diversos paradigmas. Tendo o trabalho poético tamanha força para mudança da realidade sociocultural pelas mãos de mulheres, segundo a escritora, essa seria dispositivo para uma representação crítica dos longos anos de submissão do feminino. Serão analisados os poemas “An unsaid word” (1951) e “The trees” (1963) para mostrar que a poesia de Rich apresenta um feminino que transgride àqueles espaços e papéis que lhes foram reservados e, que se apresenta, a partir de suas mais variadas experiências, como um indivíduo em constante construção; um sujeito de múltiplas facetas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Adrienne Rich. Feminismo. Mulheres.

ABSTRACT: The present paper aims to reflect the poetry of Adrienne Rich in which is possible to understand that poetry is a way of teaching, as well as an instrument of breaking paradigms. Thus, her poetic work by having such a force to change socio-cultural reality in the hands of women, according to the writer, would be a mean for a critical representation of long years of submission of the feminine. “An unsaid word” (1951) and “The trees” (1963) are the poems analyzed in order to show that Rich’s poetry presents a feminine who transgresses, little by little, spaces and roles that were reserved and that present itself, from their most varied experiences, with an individual in constant construction; a multi-faceted subject.

KEYWORDS: Poetry. Adrienne Rich. Feminism. Women.

O teórico Octavio Paz em *O arco e a lira* (2014) defende que “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior” (PAZ, 2014, p. 21). O autor ainda completa suas ideias sobre a poesia salientando que ela “se dá como condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta” (PAZ, 2014, p. 22). Ao

* Doutoranda em Letras com ênfase em História da literatura, pela Universidade Federal de Rio Grande (FURG). E-mail: arianenetof@gmail.com

** Mestranda em Letras com ênfase em Literatura comparada, pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: marianep.rocha@gmail.com

*** Doutorando em Letras com ênfase em Estudos literários, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: andersonmartinsp@gmail.com

sugerir que a poesia é instrumento único que as línguas e nações criam em seus variados momentos e gênios, esta seria, para Paz, consequentemente, o estado mais alto de tomada de consciência do sujeito, encorajando-o a pensar por si mesmo, a levar a suas palavras, sua linguagem – considerada como instrumento máximo pelo autor - ao maior nível de sensibilidade. Assumia-se como verdadeira, ao se abordar a poesia, a máxima de que os poetas eram inspirados por forças transcendentais ao falarem de um lugar privilegiado.

Ao encontro da ideia de Paz, a poeta estadunidense, Adrienne Rich, afirma que “os poemas são veículos para imortalidade”⁶⁰ (RICH, 2001, p. 41, tradução nossa), pondo o poeta, sua matéria em liberdade. A escritora reconhece que um poema é mais que música e imagem, um meio de revelação, informação, uma maneira de ensinar. Dessa maneira, a poesia seria assim, um grande meio para a transformação de realidades.

Entretanto, por um longo período, a palavra poética, percebida também como resultado do discurso⁶¹ vigente nas sociedades, foi de posse de vozes masculinas. Mesmo tendo a poesia sido reconhecida por sua profunda sentimentalidade, característica sempre correlacionada ao feminino, a história da literatura nos mostra que o poder poético era pouco acessado pelas mulheres. Rita Schmidt (2017), em seu texto “Mulher e Literatura”, afirma que a literatura é pensada a partir de um contexto social, correspondendo, assim, “a certas necessidades de representação do mundo, que são articuladas e atreladas aos rituais e símbolos da prática social, ou aos conceitos vigentes sobre o objeto, o dado referencial” (SCHMIDT, 2017, p. 40). Ao encontro do afirmado por Schmidt (2017), pode-se reconhecer que, em uma sociedade baseada em uma visão cristã atrelada a doutrinas tradicionais, os papéis sociais para o feminino e o masculino são muito bem demarcados. Nesse sentido, sendo a linguagem permeada por limites patriarcais, a escrita é ainda atividade do masculino. Logo, o cânone poético, assim como o cânone literário em sua totalidade, é formado basicamente por homens. O passado nos mostra que talentosas poetisas mulheres ganhavam menor destaque quando comparadas aos poetas homens: burlando as normas, muitas mulheres assumiam nomes

⁶⁰ No original: “Poems are as vehicle for immortality.”

⁶¹ Compreendemos o conceito de discurso aqui a partir das ideias de Foucault, que o percebe como uma construção histórica através de mecanismos sociais, sobretudo, atrelado às relações de poder que permeiam o social. Para o teórico, “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade ” (FOUCAULT, 2014, p. 10)

masculinos para publicarem seus poemas. Assim, no século XIX e início do século XX, foram poucas que, corajosas, motivaram-se ao uso da linguagem poética, rebelando-se contra o discurso de uma sociedade na qual a voz feminina era silenciada. Emily Dickinson (1830-1886), Judith Teixeira (1880-1959), Florbela Espanca (1894-1930), hoje reconhecidas por seu talento, são exemplos de mulheres que em épocas de completo silenciamento, desafiaram os homens e colocaram em palavras as angústias do sujeito feminino bem como o complexo processo envolvido na construção de sua subjetividade.

O passar do tempo traz um número maior de mulheres que percebe na literatura uma forma de expressão, enxergando na linguagem poética maneira de mostrar sua voz de multiplicidade. A poesia vai ocupando, então, um espaço importante no reconhecimento dos lugares que cercam o feminino, tornando-se aliada de uma necessidade crescente de reconhecimento deste sujeito, que em movimento contínuo, (re)pensa sua existência. Nesse sentido, o fazer poético é atividade libertadora; é a voz e ação ativas diante de situações que, até então, a mantinham refém e silenciada.

Pelo exposto, o presente trabalho visa refletir sobre a força transformadora da poesia da norte-americana, Adrienne Rich, e a importância desta escrita para os/nos movimentos de emancipação feminina. Para tanto, serão aqui analisados os poemas, *“An unsaid word”* (1951) e *“The trees”* (1963). É interessante salientar que esse estudo percebe o fazer poético como um relevante meio para a representação do mundo e, principalmente, para a representação, consequente da transformação das diferentes situações vividas pelos sujeitos femininos. Compreende-se a força transformadora da linguagem que há tempos é meio para a dominação das mulheres, mas que, tornando-se instrumento nas mãos de sujeitos dominados, ganha nova roupagem e significado.

Adrienne Rich (1929-2011) foi uma importante poeta, crítica literária e ativista estadunidense. Rich também ocupou significativo espaço entre os intelectuais críticos do governo dos Estados Unidos. Sua formação como leitora se dá basicamente a partir da influência do pai de origem judaica, grande admirador da poesia de escritores socialmente importantes como o poeta Yeats. É a partir dessa experiência de leituras que a poeta afirmava que um tema recorrente na poesia a que ela tinha acesso era o da indestrutibilidade poética. Ela acreditava que um poema se tornava, mais que a música e a imagem, um meio de revelação, informação, uma maneira de ensinar. Como salientado por ela, “eu acredito que eu poderia aprender por meio da poesia” (RICH, 2001, p. 43).

É nesse sentido que, assume a poeta, poesia e poder andam juntos. Segundo ela, essa foi a compreensão importante em sua vida. Dessa forma, por ter certeza do poder que emerge da arte poética é que ela entende a importância de escrever sobre temas sociais e políticos, fazendo da poesia um instrumento de mudança social. É através de seus versos poéticos que Rich vai defender que “‘o jeito que as coisas são’ pode ser uma construção social; proveitosa para algumas pessoas e prejudicial para outras, e assim, tal construção pode ser criticada e mudada”⁶² (RICH, 2001, p. 42, tradução nossa). Rich assume ainda que, “sentia mais e mais urgente a dinâmica entre poesia como linguagem e como um modo de ação, ficando cada vez mais profundo, queimando, despindo-se, colocando-se em um diálogo com outros do lado de fora além de meu eu interior”⁶³ (RICH, 2001, p. 55, tradução nossa).

Como parte de algo ainda maior, Rich percebe seu trabalho como de extrema importância para a representação do mundo e, principalmente, para a representação das situações vividas pelos sujeitos femininos. Por escrever em uma época permeada por problemas políticos (1950-2010), mas repleta de esperança e ativismo, a estadunidense vê em sua arte uma possibilidade de ruptura com os estereótipos de femininos. A escrita é usada por ela como uma maneira de expor-se sem as amarras dos padrões patriarcais, redefinindo, pelo seu eu lírico, a mulher, que há longo tempo vem sendo construída pelo olhar masculino. Em sua poesia, estratégias textuais usadas para o apagamento do feminino no passado são substituídas por outras de empoderamento feminino. A voz do eu lírico da poeta estadunidense, uma voz feminina, passa a entender as possibilidades de questionamentos de relações de poder pré-estabelecidas, vê a possibilidade de ruptura da estabilidade determinada por uma cultura falocêntrica ocidental e compreende as diferentes possibilidades da construção de si mesmo como sujeito, uma construção sobre novos pilares.

É por ser oferecido aos sujeitos femininos modelos éticos de esposa e mãe abnegadas, mulheres subservientes que Rich reconhecia que as

[...] mulheres devem entender que nós precisamos uma arte toda nossa: que nos lembre de nossa história e o que poderíamos ser; para mostrar nossas verdadeiras facetas- todas elas; incluindo a inaceitável; para falar sobre o que foi colocado em

⁶² No original: “‘the way things are’ could actually be a social construct, advantageous to some people and detrimental to others, and that these construct could be criticized and changed”.

⁶³ No original: “I felt more and more urgently the dynamics between poetry and language and poetry as a kind of action, probing, burning, stripping, placing itself in a dialogue with other out beyond the individual self.”

código ou silenciado; para concretizar os valores que nosso movimento estava trazendo à tona (RICH, 2001, p. 56).

Rich, compreendendo a importância do feminismo, ao analisar suas experiências e observações chega a duas conclusões sobre a realidade social do sujeito feminino. A primeira delas é a de que o feminismo – que a princípio ela vai chamar de feminismo radical – deve transformar as bases patriarcais para que a realidade de todas as pessoas, sem exceções, seja de alguma forma transformada, e a segunda é de as mulheres precisam participar de maneira efetiva nessas transformações. Para Rich, a participação da mulher é necessária para que tais modificações sejam concretizadas, mas também para que a figura feminina compreenda que sua subjetividade está além dos lugares que lhes são reservados pelo patriarcado. Dessa forma, ao participar nas mudanças sociais, a mulher se enxergaria multifacetada.

A poeta deixa claro em seu trabalho que estabelece uma ligação direta entre o artístico e o político, abordando em seus textos muitas questões que incomodam os seres humanos, na tentativa de colocar em destaque diversas formas de opressão nas relações sociais. Uma delas é a opressão perante a sexualidade feminina, que há muito é vista apenas como objeto masculino. Para isso, a autora estadunidense faz em sua escrita, um retorno ao passado; tal atitude, de acordo com a mesma, priorizaria um discurso mais reativo, questionador.

Além disso, Rich busca fazer de seus poemas um importante instrumento de análise social, um trabalho responsável. É neste caminho que ela afirma que mesmo a simples escolha de metáforas para seus poemas tem uma responsabilidade política, tudo que está em sua escrita têm um objetivo político. É interessante apontar que, seus poemas passam a ser datados, a partir de 1960, com o objetivo de mostrar as grandes mudanças políticas e sociais no mundo; seus poemas tomam o lugar de um testemunho.

Ao encontro das ideias de Alfredo Bosi em seu ensaio “Poesia e resistência” (2000), Rich parece traçar, através de sua escrita, o caminho para a construção poética que “acende o desejo de uma existência, mais livre e mais bela” (BOSI, 2000, p. 192), aproximando o sujeito, e aqui pensamos no feminino, do objeto, assim como, de si mesmo. A poesia de Rich, ao encontro da poesia resistência idealizada por Bosi, assume um status de supressor do “intervalo que isola os seres” (BOSI, 2000, p. 192).

No mesmo sentido, Charles Altieri no artigo *Self-reflection as action: The recent work of Adrienne Rich* (1993), afirma que a poesia da poeta estadunidense “desenvolve um discurso lírico forte o suficiente para absorver e transformar as qualidades passivas

de um estilo de vida em figuras para poética que reconstruirá a mente e formas de um eu comprometido com a identidade política”⁶⁴ (ALTIERI, 1993, p. 343, tradução nossa). Para ele, o resultado deste equilíbrio entre a vida do poeta e a sociedade é o projeto de uma poesia, “é uma força da vida social, uma força que exemplifica a capacidade da mulher em integrar subjetividade, comunidade, memória e potencial, autorreflexão e discurso possível”⁶⁵ (ALTIERI, 1993, p. 343, tradução nossa).

O poema “*An unsaid word*”, publicado em 1951, na coletânea *A change of world*, demonstra o até então afirmado. O mencionado trabalho marca o início da carreira na escrita de Rich, portanto, nota-se que o poema vai ser publicado em uma época em que a escrita da poeta norte-americana sofre forte influência de poetas do sexo masculino e das marcas deixadas pela sua vida privada – Adrienne Rich é ainda uma mulher em um casamento heterossexual e que ocupa a maior parte de seu tempo com as atividades domésticas e maternas, porém, já carregando uma tímida perspectiva de um feminino que compreende que sua subjetividade é influenciada e construída por suas experiências é que se pode pensar a construção do mencionado poema de Rich e na grande força nos sete versos de “*An unsaid word*”:

She who has power to call her man
From that estranged intensity
Where his mind forages alone,
Yet keeps her peace and leaves him free,
And when his thoughts to her return
Stands where he left her, still his own,
Knows this the hardest thing to learn (RICH, 1951)⁶⁶.

O eu lírico de tal poema elabora e manipula suas palavras de maneira que essas vão ao encontro das normas e padrões de um discurso patriarcal. Entretanto, nas poucas linhas do poema, é possível entrever a abertura para uma batalha entre as vozes dos sujeitos dominantes, o masculino, e dos sujeitos dominados, as mulheres.

Na voz desse sujeito pressentimos um total sentido de não pertencimento, entretanto, há uma tentativa de encaixe em um mundo de regras masculinas. O eu lírico sucumbe às normas da relação simbólica de Lacan (1998) em relação ao falo, e, dessa maneira, sua voz e emoções vão sendo enterradas com o objetivo de sua total aceitação

⁶⁴ No original: she develops a strong lyric discourse that absorbs and transforms the passive qualities of a way of life in poetic images, rebuilding mind and self shapes committed with political identity

⁶⁵ No original: it is a social life force, a force that exemplifies woman capacity of harmonizing subjectivity, community, memory and potential, self-reflection and possible discourse.

⁶⁶ Tendo em vista as particularidades envolvidas na tradução de poesia, optamos por trabalhar com a língua original dos poemas aqui analisados.

em um mundo dos homens. “*An unsaid word*” nos traz um eu, marcado pelos padrões de uma sociedade de bases masculinas, que ainda reluta em assumir uma voz feminina ativa, evitando o contato com os seus eus internos mais profundos. À vista disso, a linguagem parece ser o centro de tal discussão. Sobre o supracitado poema, a pesquisadora Claire Keyes assume que “a linguagem simbólica é o meio em que o poder masculino circula, pois essa fornece os símbolos e conexões pelas quais o mundo é interpretado” (KEYES, 1986, p. 140, tradução nossa).

O tímido feminino do poema, assim como o que acontece com muitas mulheres que vivem à sombra do homem, não tem nome, carrega o nome e o sobrenome do masculino. Ele está trancafiado em sua casa, definido pelos papéis sociais como o de “anjo do lar”. Em sua posição, ele deve seguir e esperar os passos de seu marido. Destarte, o eu lírico expõe o fato de que as emoções femininas incapacitam as mulheres de acompanhar a figura masculina. Elas são, assim, associadas à natureza, demonstrando sua total insuficiência para o pensamento lógico exclusivo dos homens. Na assimilação de uma fala hegemônica, a mulher mobiliza-se para atender todas as expectativas em torno dela. Nessas condições, a figura do homem no poema deixa o feminino para trás, sozinho, pensando nas distâncias – estranged (v. 02) – entre seus mundos – “She who has power to call her man/ From that estranged intensity/ Where his mind forages alone” (RICH, 1951, v. 01-03).

O eu lírico nos mostra que, por esperarem pelas ações de seus homens sem iniciativa de acompanhá-los, demonstrando dependência emocional, as mulheres foram criticadas. Tal entendimento é ainda maior a partir do momento em que percebemos que o feminino espera sem ao menos questionar os rótulos que lhe são dados, aguarda sem grandes retornos desse masculino, e “ainda [assim] sendo dele” – “still his own” (v. 06). Seu principal problema reside na crença no discurso masculino como o mais apropriado para condução de suas vidas. Sobre o afirmado anteriormente, o estudioso James Scott afirma em *Domination and the arts of resistance* que “o dominante [...] tem o interesse vital na manutenção das aparências apropriadas às suas formas de dominação. Os dominados, por sua parte, apresentam boas razões para a sustentação dessas aparências” (SCOTT, 1990, p. 245). Ao não fugir dos estereótipos reservados ao feminino, ao ser abandonada, ela se perde; ela não sabe estar sozinha, pois sempre foi descrita pela incapacidade de ser independente.

O que o sujeito de “*An unsaid word*” tem como resultado de seu discurso é a completa falta de meios apropriados para sentir-se empoderada, dona de seu próprio

corpo e espaço; e habilitada para encontrar os seus diversos eus. Assim, mesmo que se perceba o começo de um questionamento de paradigmas, o eu lírico está ainda no mesmo lugar em que foi deixado, sem perspectiva de quebra das amarras de uma sociedade construída a partir do poder masculino; uma força que como demonstrado por Pierre Bordieu “dispensa justificação [...] e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (2014, p. 18) e que destina, sem questionamento, o espaço privado ao feminino - “Yet keeps her peace and leaves him free/ And when his thoughts to her return/ Stands where he left her, still his own,/ Knows this the hardest thing to learn” (RICH, 1952, v. 04-97).

É pelo controle do ato de autonegação que esse feminino é capaz de comunicar-se com os velhos hábitos do patriarcado, representando seus sentimentos mais essenciais (a delicadeza, a dependência, a insegurança etc.) em um mundo dos homens. Embora nos sete versos do poema tenhamos acesso a um eu lírico que tenta ao máximo não demonstrar sua fraqueza, podemos observar que ela não se preocupa consigo mesma, mas com o outro masculino e, é dessa maneira, que o deixa livre ao mesmo tempo em que é aprisionada, resignando-se à espera.

A denúncia de Rich reafirmam o fato de a educação feminina ter como foco a submissão. Nesse sentido, remetemo-nos as palavras de Bordieu (2014), ao pontuar que “as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, as relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamentos que são produtos da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica” (p. 45). O eu de “*An unsaid word*”, mesmo que logo no início descreva-se como um detentor de poder, mostra-se, até então, subjugado, sendo propriedade do homem. É ao chegarmos ao final das rimas e versos de Rich, que vemos que aquele poder apresentado pela mulher é utilizado de maneira errada e negativa, um poder ainda restrito ao chamado do homem.

Os sentimentos à flor da pele do eu lírico trazido por Rich também nos são apresentados no poema “*The trees*”, publicado na coletânea *Snapshot of a daughter-in-law*, de 1963. No referido poema, mais uma vez percebemos o poder de transformação que a poeta dá as suas linhas. “*The trees*” parece nascer além de uma crítica de gênero, de uma crítica aqueles que não acreditam no poder da poesia, que vinculam a essa única e exclusivamente a função de falar de belas paisagens sem o papel transformador. A condição destes versos vai representar muito mais do que uma simples fala da natureza por ela mesma, mas sim, um discurso de empoderamento do feminino e de seu corpo.

Por conseguinte, em “*The trees*”, a beleza da natureza e da poesia se encontram para falar de política, para dar voz a um feminino. “*The trees*” é um poema de linguagem ainda mais seca e distante dos sentimentos femininos aguardados socialmente. Temos um poema em nada romantizado, que expõe a necessidade de se falar sobre as emoções do feminino. Deparamo-nos com uma voz completamente engajada e, ao mesmo tempo, sensível, que em nada se mostra satisfeita com as convenções sociais. Assim, é pela natureza e todo o seu poder feminino, que nos é apresentada nos versos que Rich, através da voz do eu lírico, a necessidade de fuga de um espaço de confinamento, um confinamento também imposto pela linguagem – *the greenhouse* – pelo feminino, representada pelas árvores “apertadas debaixo de um teto” – “The trees inside are moving out into the forest. [...] long-cramped [...] under the roof” (RICH, 1963, v. 01;13).

Ao articular as diversas vozes, internas e externas, que o constituem, ofuscando os limites entre essas, o eu lírico testemunha as mudanças de um feminino. Mesmo que participe de maneira distante dos movimentos que acontecem na floresta, ele precisa contar que de alguma forma essa natureza está rompendo com suas fronteiras, dando sinais de que essa voz feminina também quer libertar-se. Novas árvores estarão presas à floresta – o masculino – pela manhã, entretanto, este masculino não traz mais certezas, ele está vazio – “the forest that was empty all these days/ where no bird could sit/ no insect hide/ no sun bury its feet in shadow/ the forest that was empty all these nights” (RICH, 1963, v. 02-06).

Ao longo das quatro estrofes do poema visualizamos uma intensa crítica a uma sociedade na qual o feminino não pode tomar partido de assuntos públicos. Rich coloca em xeque os valores e papéis do feminino, calcados, até então, basicamente por sua capacidade reprodutiva. À vista disso, é através das portas abertas que a noite se transforma na lua e o céu mostra-se completamente disponível para que esse eu lírico aprisionado, pela imagem das árvores conte a sua história. A voz do passado é também ouvida, e pela mesma porta em que seu presente entra, o primeiro, representado pelo cheiro das folhas, se apresenta, levando embora os suspiros de rebeldia que lhe chegam aos ouvidos ao observar as destemidas árvores, dos novos tempos que trouxeram os movimentos das mulheres.

I sit inside, doors open to the veranda
writing long letters

in which I scarcely mention the departure
 of the forest from the house.
 The night is fresh, the whole moon shines
 in a sky still open
 the smell of leaves and lichen
 still reaches like a voice into the rooms.
 My head is full of whispers
 which tomorrow will be silent. (RICH, 1963, v. 17-26)

A estrofe acima comprova que o eu lírico nos mostra a grande força que a natureza ganha ao ser utilizada para falar de problemas públicos da desigualdade de gênero. O seu movimento bem como as luzes que brilham, o vento corre e a lua despedaça-se representam as batalhas diárias travadas por um feminino que quer ser ouvido e que deseja a liberdade. O trabalho da poeta estadunidense caminha em direção contrária àquela visão tradicional do sujeito feminino, colocando esse em um espaço além do privado. O feminino é a mãe natureza, ele nos circunda com todo o seu poder grandioso.

Aos poucos, a dita histeria feminina dá lugar a uma mulher questionadora, capaz de falar das atrocidades que acontecem no mundo e que entende a política em termos históricos e revolucionários. O seu falar sobre a natureza não é mais superficial, se é que algum dia foi. Com os vidros quebrando-se e convenções vencidas – “The glass is breaking” (RICH, 1963, v. 27) – essa mulher, compreendendo o seu lugar social, entende que o pessoal também é político.

A cada nova linha enxergamos um eu lírico empenhado na descrição de um processo que acredita ser relevante para sua chegada a um forte senso identitário; um caminho de regeneração total e importante para o reconhecimento de sua fragmentação, sua pluralidade diante de um espaço de diferentes experiências. Assim, em um movimento de revisão da história de dominação masculina e total subjugação do feminino, Rich, através de seu eu lírico, questiona mitos consagrados que envolvem a figura da mulher, sugerindo a multiplicidade desta figura distanciando-a ainda mais do dualismo – anjo-do-lar e demônio – designado a tais sujeitos.

O presente trabalho teve como objetivo principal refletir acerca do caráter transformador da poesia da estadunidense, Adrienne Rich. Através de seus versos, a poeta demonstra a multiplicidade do sujeito feminino, desatrelando-o daquela figura pensada a partir da figura masculina. É a confiança na força das palavras que levam Rich a construir uma poesia circundada pela pluralidade da subjetividade da mulher. Ela

nos apresenta diferentes e versáteis mulheres, que acreditam em um espaço em que suas vozes não serão mais silenciadas.

Por acreditarmos que a atividade literária bem como sua interpretação apresenta fundamentais relações tanto com a política quanto com o poder e os diversos valores sociais, a reflexão proposta no presente trabalho baseou-se na ideia de que com a crescente discussão sobre as configurações do feminino e o processo de construção da sua subjetividade promove-se, não só uma nova percepção de mundo, mas uma mudança no quadro de referências e critérios, na avaliação de fenômenos sociais.

A partir da análise apresentada, afirmamos que a análise da situação feminina no trabalho poético de Rich, bem como sua crença no poder da poesia, provém de uma reflexão sobre a organização da identidade (subjetividade) ao apresentar-nos um feminino construído através de suas diversas experiências e em um espaço de luta. Não são apenas propostos novos paradigmas para a valorização da experiência da mulher, mas ainda, uma desconstrução da assimetria masculino/feminino, trazendo à tona novos questionamentos da construção desta identidade. Pensar a respeito de sujeitos subjugados e que estão à margem traz a possibilidade de se refletir e aprofundar as discussões que se opõem ao olhar hegemônico que se faz, na atualidade, ainda vigente.

Nesta perspectiva, está inserida uma experiência feminina que habilita a emergência de um “eu” multifacetado que surge na produção literária, na qual as discussões sobre os problemas referentes à representação da mulher incluem a ética, história e, ainda, questões sociais, exemplos presentes nos poemas de Adrienne Rich. O eu lírico de Rich, mesmo na poesia em que encontra mulheres sufocadas pelo machismo do dia-a-dia, não demonstra medos ou receios na denúncia das desigualdades que assolam nossa sociedade.

Dessa forma, “*The trees*” (1963) e “*An unsaid word*” (1951) demonstram que, através da História, o sujeito mulher que se definiu pela oposição ao homem; ele é o “Outro” em relação ao masculino, o, então, legítimo detentor do espaço público. Entretanto, ambos os poemas demonstram também a força feminina para a (re)construção de sua história, um recontar pelas linhas do protagonismo de sua própria história.

Assim, entendemos que estudo sobre a poesia de Rich é um valioso instrumento para reflexão do papel feminino na sociedade, levando-nos a entender a multiplicidade desse sujeito, seus diferentes papéis. Rich, pela voz de seu eu lírico, caminha em direção à quebra de pilares que relegam a mulher posições secundárias em

nossa sociedade. A autora mostra-nos a necessidade de novos olhares e possibilidades ao pensarmos sobre o feminino.

É por acreditar na importância do estudo sobre o feminino e suas múltiplas faces, contribuindo de diversas maneiras para o avanço de determinados pensamentos que assolam nossa sociedade atual, que entendemos a necessidade de diálogos acerca do sujeito feminino e sua sexualidade, olhando para tais temas sem os pudores que nos impedem de quebrar preconceitos que parecem levar os sujeitos para um espaço marcadamente masculino. Os novos tempos pedem um olhar atento que vai além do sujeito masculino, que encontre o feminino e as diferentes formas de expressão de suas emoções e sexualidade(s). Reconhecemos, assim, que a expectativa do presente estudo é a de que tal pesquisa contribua para o aperfeiçoamento da reflexão sobre a subjetividade feminina e a construção de gênero. Pela consciência de elementos-chave na transformação e na reescrita da realidade feminina, o processo visto na análise dos poemas ajudam no delineamento do papel social e a responsabilidade feminina diante de sua sociedade.

REFERÊNCIAS

- KELLNER, Douglas M. *Critical theory and society*. New York: Routledge, 1989.
- ALTERI, Charles. Self-reflection as Action: the recent work of Adrienne Rich. In: GELPI, Alberti; GELPI, Barbara Charlesworth. (Org.). *Adrienne Rich's poetry and prose: poems, prose, reviews and criticism*. New York: W.W. Norton & Company, p. 342-357, 1993.
- BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- KEYES, Claire. *The aesthetics of power: the poetry of Adrienne Rich*. Georgia: The University of Georgia Press, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- LACAN, Jacques. A significação do falo. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 692-703, 1998.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*; tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- RICH, Adrienne Cecile. *A change of world*. New York: W.W. Norton & Company, 1951.

_____, Adrienne Cecile. *Snapshots of a daughter-in-law*. New York: W.W. Norton & Company, 1963.

_____, Adrienne Cecile. *Arts of the possible*. New York: W.W. Norton & Company, 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaio de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCOTT, James. *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1990.

PERCURSOS MIGRATÓRIOS E IDENTITÁRIOS NAS NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS: APROXIMAÇÕES ENTRE AMERICANAH DE CHIMAMANDA ADICHIE E AZUL CORVO DE ADRIANA LISBOA

Luciane Alves

Submetido em 25 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 14 de novembro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 194- 208

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

PERCURSOS MIGRATÓRIOS E IDENTITÁRIOS NAS NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS: APROXIMAÇÕES ENTRE *AMERICANAH* DE CHIMAMANDA ADICHIE E *AZUL CORVO* DE ADRIANA LISBOA

MIGRATORY AND IDENTITY MOVEMENTS IN CONTEMPORARY NARRATIVES: APPROACHES BETWEEN *AMERICANAH* BY CHIMAMANDA ADICHIE AND *CROW BLUE* BY ADRIANA LISBOA

Luciane Alves*

RESUMO: A onda migratória atual, um dos principais temas deste século, traz consigo grandes complexidades. Na ficção contemporânea, são frequentes as personagens com identidades fragmentadas, entre outras situações de ruptura e deslocamento presentes nas narrativas. A partir disto, pretende-se analisar a formação identitária de mulheres migrantes na literatura, autoras e personagens protagonistas. Uma das hipóteses desenvolvidas é que, em cenários sociais onde o machismo é muito presente, as dificuldades advindas da migração são mais evidentes, devido ao fator de discriminação de gênero, que pressupõe estranheza, desde a cultura de origem. Nesta análise, procura-se estabelecer aproximações entre *Americanah* de Chimamanda Adichie e *Azul Corvo* de Adriana Lisboa, romances cujas protagonistas vivem experiências de formação identitária e migração nos Estados Unidos.

PALAVRAS-CHAVE: migração; literatura; Chimamanda Adichie; Adriana Lisboa.

RESUMEN: La ola migratoria actual, uno de los principales temas de este siglo, supone gran complejidad. La ficción contemporánea a menudo presenta en sus narrativas personajes con identidades fragmentadas, entre otras situaciones de ruptura y desplazamiento. A partir de eso, se busca analizar la formación identitaria de mujeres migrantes en la literatura, autoras y personajes protagonistas. Una de las hipótesis encontradas es que, en contextos sociales donde el machismo es muy presente, las dificultades del proceso migratorio son más evidentes, a causa de la discriminación de género, que presupone extrañeza desde la cultura de origen. En este análisis, se busca establecer aproximaciones entre *Americanah* de Chimamanda Adichie y *Azul Corvo* de Adriana Lisboa, novelas cuyas protagonistas viven experiencias de formación identitaria en Estados Unidos.

KEYWORDS: migration; literature; Chimamanda Adichie; Adriana Lisboa.

Na história humana, sempre existiu o deslocamento, mas a onda migratória que marca nosso século – e que até mesmo podemos considerar como o grande tema destas primeiras décadas dos anos 2000 – traz consigo uma complexidade talvez nunca vista. O que marca a diferença em relação ao passado, como afirma Edward Said (2003), são as proporções e o tipo de políticas imperialistas e ambições de governos totalitários que contribuem para que esta seja “a era do refugiado, da pessoa deslocada, da migração em massa” (SAID, 2003, p. 47).

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, Mestra pela mesma instituição, bolsista CAPES, lucianesalves@gmail.com.

Além do deslocamento físico, forçado ou por escolha, a própria ideia de migração possui um sentido mais amplo em nossa época, pois não pressupõe apenas uma mobilidade territorial; “as grandes navegações” do mundo atual podem acontecer dentro de casa, através da internet, da importação de produtos, da hibridez cultural, entre outras possibilidades. Esse panorama tem proporcionado discussões importantes sobre o tema da identidade e das identificações no campo dos Estudos Literários, pois não são raras as personagens que apresentam identidades diaspóricas na ficção contemporânea.

Os estudos de Stuart Hall, um dos principais teóricos sobre o tema das identidades, apontam para o fato de que as identidades e as identificações fazem parte de um sistema de articulação, sendo posicionais e cambiantes, nunca fixas. Segundo Hall (2008), a identificação está sujeita ao jogo da *différance*, “ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui” (HALL, 2008, p. 106). O processo de identificação está fundamentado na fantasia e na projeção, visto que a identificação “não é aquilo que prende alguém a um objeto que existe, mas aquilo que prende alguém à escolha de um objeto perdido” (HALL, 2008, p. 107).

A noção de uma identidade não essencialista entra em choque com o discurso utilizado pelo nacionalismo, que afirma o pertencimento cultural baseado em um núcleo mais forte do que as diferenças, que uniria os sujeitos pertencentes à determinada comunidade. Tal discurso sustenta-se na convicção de imutabilidade e em *verdades*, enraizadas tanto na história quanto na biologia, o que justificaria o sentimento de pertença ao local.

Os elementos deslocados e estrangeiros são importantes símbolos da marcação da diferença, evidenciando a falácia dos discursos de homogeneidade que buscam o apagamento da diversidade. Em *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva (1994) mostra como a presença de um sujeito estranho ao espaço provoca rupturas e questionamentos profundos na cultura e nos próprios sujeitos. A autora observa o fato de que a posição de “outro” causa uma provocação e, com isso, impele o confronto, ocasionando uma ruptura na estabilidade das significações do grupo, dando lugar a um processo de ressignificação coletiva. A identidade fragmentada do sujeito uma e outra vez pede para reestruturar-se e refazer-se do mesmo modo que pede que a identidade do grupo também se refaça, causando um abalo nas bases consideradas estáveis pela comunidade.

No projeto de tese que integra essa análise, parte-se deste cenário para analisar, entre outros aspectos, a formação identitária de mulheres migrantes na literatura, autoras e personagens protagonistas que vivem a situação de deslocamento. Uma das hipóteses é que, em cenários sociais, onde há muitas diferenças de gênero, devido a culturas patriarcais machistas ainda muito presentes, o deslocamento vivido pelas mulheres em contexto migrante é ainda mais simbólico, pois é acentuado o fator de discriminação de gênero, que por si só pressupõe uma estranheza, uma ‘estrangeiridade’ já na cultura de origem. A mulher é o “outro” e, em sua formação identitária, há sempre uma fronteira a ser cruzada para pertencer.

Nessa perspectiva de análise, destacam-se, a nível mundial, as autoras Chimamanda Ngozi Adichie, que lança luz à temática do deslocamento principalmente em *Americanah*, bem como em falas e textos ensaísticos nos quais a autora discute feminismo e estereótipo, e Najat El Hachmi, que aprofunda os temas de língua, nação e pertencimento. Na literatura brasileira, temos Paloma Vidal, Tatiana Salem Levy e Adriana Lisboa, em cujas obras predominam os temas memória, identidade e deslocamento. Na presente análise, procuro estabelecer aproximações entre *Americanah*, de Chimamanda Adichie, e *Azul Corvo*, de Adriana Lisboa, dois romances

nos quais as protagonistas vivem experiências de formação identitária e processos de migração em diferentes regiões dos Estados Unidos.

1. Sobre as autoras

Ambas as autoras Chimamanda Ngozi Adichie e Adriana Lisboa vivem pessoalmente a experiência da migração. Embora, em nenhum dos casos, haja a escrita de obras autobiográficas, podemos encontrar alguns aspectos que aproximam as autoras dos temas e das vivências das personagens de suas obras. As relações entre os elementos biográficos e ficcionais não têm, nesta reflexão, o objetivo de encontrar chaves de leitura ou respostas para a obra, mas pensar em temas que extrapolem o nível ficcional e abarquem outros níveis do universo literário – como o processo de escrita, publicação e tradução –, os quais possam nos ajudar a aprofundar a ideia de migração e deslocamento, propiciando outros olhares sobre o assunto.

Tanto as escritoras Chimamanda Adichie e Adriana Lisboa quanto suas próprias escritas são exemplos do que Ottmar Ette (2008) chama de espaço “desfronteirizante”, um lugar que oscila entre os diferentes elementos culturais, territoriais ou linguísticos – próximos e alheios –, capaz de estabelecer diálogos entre diferentes culturas de forma profunda e questionadora e de romper com as fronteiras tradicionais das literaturas nacionais ao estabelecer possibilidades de “escritas em movimento”. De acordo com o teórico, esta ideia refere-se a textos literários “que desacatan o subvierten las fronteras establecidas” (ETTE, 2008, p. 67), uma dinâmica de escrita que ultrapassa fronteiras em diversos níveis e contextos e que “debe representar a través de su propia dinámica un mundo en movimiento” (ETTE, 2008, p. 67).

Ottmar Ette (2015) ainda defende a ideia de reespacialização da literatura, um contexto de movimento que permita uma visão de literatura como vetorizada, ou seja, capaz de estabelecer novas ligações por meio de movimentos migratórios em diferentes planos, transportando conhecimentos transculturais que se relacionam com as condições do cenário geopolítico e cultural, num desdobrar de escritas e narrativas específicas e dinâmicas. Ainda que as fronteiras multipliquem-se ainda mais com a crise e a dissolução dos espaços nacionais e nacional-culturais supostamente homogêneos, elas não são mais vistas como inatingíveis ou, no melhor dos casos, ultrapassadas na consciência de uma identidade “própria” e estável, mas, sim, marcadas em sua diversidade (ETTE, 2015, p. 248).

Na literatura contemporânea, tais trânsitos e migrações aparecem de diferentes formas: os autores, em algumas vezes, estão em posição de estrangeiros no local onde residem, como é o caso das autoras analisadas, e, em outras, permeiam diferentes culturas apenas no universo literário. Todas estas experiências contribuem a seu modo com a narrativa e problematizam o lugar da literatura nacional, tema tão discutido no meio comparatista, como no caso dos estudos de Ette, assim como nos trabalhos de Pierre Ouellet (2013), com a ideia de escritas migrantes.

Para Ouellet (2013), a literatura migrante não se refere necessariamente a um texto escrito por autor em situação de deslocamento, mas a um tipo de narrativa que recupera temas e referências de diferentes culturas. Na obra de Adriana Lisboa, é possível encontrar exemplos disso, pois, em suas narrativas, há tanto a ficcionalização de culturas alheias quanto relatos de situações próximas às vivenciadas por ela em espaços fora do Brasil. Assim como os sujeitos, é possível pensar, portanto, que as literaturas também podem ocupar um entre-lugar, diaspórico e híbrido, no qual não é tão simples recorrer a classificações.

A importância desta onda de textos migrantes é evidente no cenário literário, e prova disto é o número de obras e autores premiados e reconhecidos pela abordagem dos diferentes temas relacionados à mobilidade. A obra de Adriana Lisboa, por exemplo, tem recebido grande destaque no cenário literário brasileiro e internacional, com boa recepção crítica e premiações, como o prêmio José Saramago, o Moinho Santista e o Prêmio de Autor Revelação da FNLIJ. A autora publicou treze livros, entre os quais romances, poesia, contos e narrativas para crianças e jovens, com obras traduzidas em 17 países. A maior parte de suas personagens apresenta identidades fluidas e muitas vivências de deslocamento, vividas também pela escritora, que já morou na França e no Japão e atualmente está entre os Estados Unidos e o Brasil. Adriana, ainda, relaciona-se com o ambiente acadêmico das Letras e das Artes. Sua formação inicial é um bacharelado em Música e, posteriormente, um mestrado e doutorado na área de Literatura, trabalhando como pesquisadora em diferentes universidades dos Estados Unidos e do Japão. Todas estas experiências, de alguma forma, contribuíram para sua escrita, em que vivências entre diferentes mundos e as relações interculturais aparecem com frequência.

Algumas relações possíveis entre a vida de Adriana Lisboa e a obra *Azul Corvo* inspiraram o documentário *Lisboa*⁶⁷, dirigido pelo cineasta argentino Eduardo Montes-Bradley. As filmagens foram feitas na região próxima a Boulder, no Estado do Colorado, Estados Unidos, cenário de parte da narrativa de *Azul Corvo* e residência atual da autora. Ao acompanharmos Adriana Lisboa dirigindo seu carro pela grandiosa paisagem nevada do Colorado, enquanto conta parte de sua biografia, é possível recordar os deslocamentos da personagem Vanda à procura de seu passado e a emocionante viagem em busca do pai biológico e de suas próprias origens. Em um momento da entrevista, Adriana explica que “azul corvo” significa uma forma de se relacionar com os lugares – uma cor que tem a ver com o mundo natural, mundo das conchas e dos corvos, lugares misteriosos por descobrir.

Assim como Adriana Lisboa, Chimamanda Ngozi Adichie descreve, em *Americanah*, cenários próximos aos de sua vivência biográfica. A autora cresceu na cidade universitária de Nsukka, onde se situa a Universidade da Nigéria, que é também o primeiro centro de estudos superiores frequentado por Ifemelu, protagonista do romance. Aos dezenove anos, Chimamanda deixou a Nigéria e mudou-se para os Estados Unidos para estudar Comunicação e Ciência Política na Universidade Drexel, na Filadélfia. Posteriormente, fez estudos de Escrita Criativa na Universidade Johns Hopkins, de Baltimore, e mestrado em Estudos Africanos na Universidade Yale – cidades e centros universitários também citados na narrativa e com os quais Ifemelu se relaciona.

Chimamanda recebeu diversos prêmios por seus romances e contos, como o Commonwealth Writers e o Orange Prize. *Americanah* foi o ganhador do National Book Critics Circle Award for Fiction, em 2013. Além disso, a autora também deu algumas importantes palestras, entre elas, sua fala no TED⁶⁸, *Os perigos da história única*⁶⁹, de

⁶⁷ O vídeo está disponível no site *Vimeo* através do link <<https://vimeo.com/37715421>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

No site da Agência Riff, representante de alguns autores brasileiros, entre os quais Adriana Lisboa, há mais informações sobre o documentário: <<http://www.agenciariiff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowNoticia/190>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

⁶⁸ TED é uma organização mundial que promove conversas nas quais a intenção é dividir experiências de transformações do mundo. Seus eventos são promovidos de forma independente. Em sua página na *web* (www.ted.com) estão disponíveis vídeos das palestras, alguns deles com legendas em português brasileiro.

2009, cuja repercussão a tornou conhecida no Brasil. Nessa fala, Chimamanda Adichie parte de algumas experiências pessoais para mostrar como a manutenção dos estereótipos, as “histórias únicas”, leva ao desconhecimento de outras realidades devido à incompletude que os caracteriza.

De maneira humorada e crítica ao mesmo tempo, a autora conta na palestra a história de uma colega de quarto que pediu para ouvir a “música tribal” da região em que ela nasceu e ficou desapontada quando Chimamanda pegou uma fita de Mariah Carey. Além disso, quando publicou seu primeiro livro, foi criticada por um professor que afirmava que seu romance não era “autenticamente africano”, por não apresentar personagens famintas, mas, pelo contrário, protagonistas que levavam uma vida muito parecida com a da classe média ocidental. Estes temas aparecem nos romances *Hibisco Roxo* (2003) e *Meio Sol Amarelo* (2006), mas é em *Americanah* (2013) que a questão do estereótipo é apresentada de forma mais profunda, devido às interações e tensões entre culturas mostradas na narrativa.

2. Percursos narrativos e identitários

Os romances *Azul Corvo* e *Americanah* apresentam temas e situações que permitem aproximações entre eles, ainda que sejam advindos de contextos diferentes. No primeiro, a história é contada pela narradora-protagonista Evangelina, ou Vanja, já com 22 anos, que descreve a época de seus 13 anos, enquanto em *Americanah* os fatos são contados em uma narração onisciente neutra que recupera fragmentos do passado que são intercalados com o presente da protagonista. Em ambos os romances, conhecemos paralelamente as histórias de personagens coadjuvantes: Fernando, em *Azul Corvo*; Ibinze, em *Americanah*. Através de narrativas do passado ou das memórias das personagens, vamos acompanhando seus processos de construção identitária, como o encaixe de inúmeras peças de um quebra-cabeça. As duas protagonistas e seus coadjuvantes são personagens marcadas pelo deslocamento.

2.1 Vanja

Evangelina, desde o nascimento, está em um entre-lugar. Nasce nos Estados Unidos, filha de uma migrante brasileira que retorna ao Rio de Janeiro quando a filha tem apenas dois anos. Aos treze anos, após a morte da mãe, Vanja decide voltar aos Estados Unidos em busca do pai desconhecido, ficando sob a responsabilidade de Fernando, outro brasileiro migrante, ex-marido da mãe que a registrou no nascimento.

Podemos pensar que a identidade de Vanja é uma identidade em diáspora, conceito que se refere às “identidades que não têm uma ‘pátria’ e que não podem ser simplesmente atribuídas a uma única fonte” (WOODWARD, 2004, p. 22, grifo no original). A busca pelo reconhecimento do eu e principalmente de sua origem ocorre através da memória e da resignificação das memórias de outras personagens. Para que Evangelina possa formar sua ideia de “eu”, precisa buscar os fragmentos perdidos da memória através das histórias dos outros. Em certa passagem, ao imaginar as inúmeras possibilidades de vida, de imagens e formas que seu pai biológico pode ter, utiliza a expressão “diáspora de um homem só” (LISBOA, 2014, p. 130) – e assim é seu próprio “eu”, espalhado entre fragmentos de outras histórias.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br>. Acesso em: 11 nov. 2018.

O encontro com o pai, no qual estava depositado o desejo de volta à origem, gera uma frustração semelhante à do retorno de um exilado ao país de nascimento. O lugar para onde voltamos nunca será o que deixamos para trás; não há volta para casa, e, sim, a construção de um espaço novo, no qual seja possível fundir as diferentes vivências experimentadas. Para Stuart Hall (2008, p. 415), a experiência diaspórica é uma “chegada sempre adiada” justamente pelo fato de que a junção das partes que constituem uma identidade fragmentada será sempre diferente da que as originou, pois é a formação de algo novo, assim como uma comunidade formada a partir da diáspora. No caso de Vanja, a *verdadeira pátria* é encontrada exatamente no entre-lugar que é Fernando: ele não é a origem, mas é quem lhe dá outra nacionalidade e um lar.

Sabemos que a identidade nunca é fixa, é sempre móvel e está em processo permanente de construção e reconstrução através dos diferentes elementos de identificação. No entanto, quando há um processo de mobilidade, em um território físico e cultural, a oferta desses elementos é maior e pode gerar uma fragmentação mais profunda do eu, devido à falta de definições. A fluidez identitária na migração, muitas vezes, ocasiona processos de desenraizamento tão intensos a ponto de gerar traumas, justamente pela falta de elementos que nos definam e nos ajudem a criar a representação do que somos.

No caso de Vanja, a chegada aos Estados Unidos marca o início de um ciclo de formação identitária. Para ela, a viagem não é apenas um deslocamento territorial, mas um percurso em busca de si mesma. Ela é uma personagem já desenraizada pela falta de conhecimento sobre alguns temas fundamentais de seu passado, e o deslocamento torna-se uma tentativa de criação ou recriação de si. Trata-se de um verdadeiro recomeço, assim como foram os deslocamentos de sua mãe, Suzana, e de Fernando. Em uma passagem, Vanja cita esse movimento como símbolo de um início: “O ano começa em julho. Não exatamente quando o oficial da imigração verificou o meu passaporte americano (que me identificava, mas com o qual eu ainda não me identificava). O ano começou semanas antes, quando Fernando me telefonou.” (LISBOA, 2014, p. 19).

O fragmento destacado da narrativa é bastante significativo, pois mostra como os elementos sociais de identificação nem sempre correspondem à autorrepresentação dos sujeitos. O passaporte americano não representava até então um elemento de autoidentificação para Vanja, embora já esteja anunciado que, posteriormente, isso mudará. Como vimos antes, os elementos de identificação não são fixos e, por isso, podem sofrer alterações ao longo do tempo. No caso de Evangelina, que nasce nos Estados Unidos mas vai para o Brasil muito pequena, podemos pensar que os elementos de identificação nacional continuam sendo múltiplos ou sofrem alternâncias ao longo de diferentes etapas de sua vida.

Quando volta aos Estados Unidos, Vanja não se considera estadunidense, pois, apesar de em seu passaporte constar esta nacionalidade, identifica-se e sente-se latina (semelhante a Carlos, por exemplo) e, principalmente, brasileira, pois esta foi sua principal referencia cultural até o momento. Essa identificação, no entanto, não é simples nem suficiente, pois sabe que, na formação de sua história, existem muitos elementos deslocados. Seus progenitores, da mesma forma que ela, não possuem origens em um só lugar: são sujeitos híbridos e marcados por mudanças de países. As outras duas figuras importantes na formação de Vanja, Fernando e Carlos, também são migrantes. O primeiro é brasileiro, treinado pelo Partido Comunista da China e imigrante nos Estados Unidos. Carlos, melhor amigo de Vanja, é um imigrante ilegal salvadorenho. Além deles, as duas amigas de Suzana, peças fundamentais para a reconstrução da memória e da origem de Vanja, também são personagens híbridas:

June, filha de uma inglesa com um indígena americano, e Isabel, imigrante porto-riquenha.

A convivência com outros estrangeiros propicia um espaço de acolhimento para Evangelina, pois não há o conflito e a diferença gerados por ser “estrangeira”. O lugar de não-pertencimento torna-se um tipo de zona franca, onde há um elo e uma configuração familiar, na qual o excesso de diferenças traz um novo tipo de referência identitária: “éramos tão diferentes uns dos outros que as diferenças se anulavam, éramos uma grande uniformidade multiforme.” (LISBOA, 2014, p. 169).

2.2 Ifemelu

A história de Ifemelu também é contada através de lembranças de acontecimentos anteriores ao presente da protagonista, já adulta. A narrativa começa com Ifemelu chegando ao salão de beleza onde vai trançar o cabelo para voltar à Nigéria. Estamos, portanto, no fim de seu percurso pelos Estados Unidos e, de forma não linear, conhecemos situações de sua vida anterior, na Nigéria, e da chegada à América. A história de Obinze, o namorado de adolescência de Ifemelu, embora menos aprofundada, é contada em capítulos intercalados aos que falam da protagonista, de forma semelhante ao que acontece em *Azul Corvo* em relação a Fernando.

O romance de Ifemelu e Obinze é um dos fios condutores da história. Conhecemos o início da forte paixão adolescente que segue até a universidade. Os dois decidem estudar em Nsukka para estarem próximos da mãe de Obinze, que é professora da Universidade da Nigéria e passa por problemas de saúde. A vida universitária começa com o brilho da novidade, a independência e uma nova etapa para o relacionamento dos dois, com o início da vida sexual. Em certo momento, a Universidade entra em greve e, após muitos meses sem aula, Ifemelu decide seguir os conselhos de Obinze e de sua amiga Ginika e tentar uma vaga em uma universidade nos Estados Unidos, onde vive sua tia Uju. Sem muita convicção, Ifemelu acaba embarcando rumo ao estrangeiro, com a promessa de que Obinze irá encontrá-la após o término de seu curso para cursar pós-graduação e de que poderão viver juntos.

A chegada aos Estados Unidos é uma experiência de estranhamento e fascínio diante das novidades. Na Nigéria, Ifemelu tinha uma vida simples. Embora estudasse em uma boa escola, sua família era humilde e ela nunca havia tido a oportunidade de viajar a outros países. O imaginário sobre o país americano é frustrado assim que chega à casa de tia Uju, na região suburbana do Brooklyn, com a pobreza e a falta de beleza misturadas à escassez e às privações da vida difícil da tia migrante.

No entanto, Ifemelu conserva a esperança de que tudo melhore ao mudar-se para a Filadélfia, local de sua nova universidade: “Aquele primeiro verão foi o verão da espera para Ifemelu; a verdadeira América, pensava ela, estaria logo na próxima esquina” (ADICHIE, 2014, p. 122). Durante a espera, a protagonista sente o vazio da solidão: “Havia uma desolação em sua vida, uma aridez em brasa, sem pais, amigos ou lar, os marcos familiares que faziam com que fosse quem era” (ADICHIE, 2014, p. 122). Os elementos de identificação relacionados à família e ao seu país de origem vão pouco a pouco se perdendo em meio a frustrações e recomeços no lugar de estrangeira.

Muitos anos depois, quando, em uma ligação aos pais, Ifemelu fala que está indo viver com o namorado Blaine, sem preocupar-se com os constrangimentos que esta notícia poderia causar aos familiares nigerianos, fica bastante ressaltada a mudança pela qual passou a protagonista desde sua chegada aos Estados Unidos: “Ignorar o pai e até dizer a ele que ia morar com um homem com quem não era casada eram coisas que só

podia fazer porque morava nos Estados Unidos. As regras haviam mudado, caído nas rachaduras da distância e do estrangeiro” (ADICHIE, 2014, p. 340).

A questão racial é outro elemento importante de formação identitária abordado no romance. Antes de ir aos Estados Unidos, Ifemelu, assim como seus colegas africanos, não tinha noção do que significava ser “negro”. Na Nigéria, a raça não era uma questão, e é nos Estados Unidos que passa a fazer sentido, a existir de fato, como algo pessoal.

As “histórias únicas” sobre a África e os africanos, as quais ocasionam um confronto entre a vivência individual e o estereótipo criado pela cultura ocidental – tema desenvolvido por Chimamanda Adichie em sua palestra no TED –, aparecem de forma significativa em *Americanah*. Um exemplo é o seguinte trecho: “Eles contavam, brincando, o que os americanos lhes falavam: Você fala inglês tão bem. Tem muita aids no seu país? É tão triste que as pessoas vivam com menos de um dólar por dia na África.” (ADICHIE, 2014, p. 152). É somente no convívio de Ifemelu com os outros alunos estrangeiros da universidade que há uma tentativa de identificação. Neste espaço, todos ocupam um lugar de não-pertencimento, e há uma cumplicidade silenciosa que não exige explicações, como na “uniformidade multiforme” dos familiares e amigos de Vanja em *Azul Corvo*.

Contudo, em *Americanah*, o grupo de não-americanos é apresentado de forma mais complexa e nem sempre com a mesma sensação acolhedora que a protagonista encontra no grupo da universidade. No salão de beleza onde Ifemelu está, antes de voltar para a Nigéria, a fragmentação e a complexidade do “ser africano” e dos negros de comunidades diaspóricas da América aparecem com maior ênfase, mostrando as diferenças de cada lugar. Através das personagens das cabeleireiras, cada qual de um país diferente, Ifemelu lembra também as diferenças étnicas existentes na Nigéria. Uma vez mais, a personagem é colocada em um lugar de pertencimento que é fluido, instável e dependente de um ponto de referência.

2.3 A conquista do espaço

A conquista de um espaço de pertencimento ou de adaptação acontece de formas diferentes para Vanja e Ifemelu. Enquanto Vanja precisa adaptar-se ao local físico que será sua residência permanente (a casa de Fernando), Ifemelu recomeça e desloca-se inúmeras vezes durante sua estada nos Estados Unidos. Na narrativa de Vanja, há um processo de reconhecimento territorial que ocasiona a sensação de pertencimento, de ser parte de algo. Ifemelu, por sua vez, conquistará um lugar que não é físico, mas virtual, através da escrita de seu *blog*. Nos dois romances, os locais onde vivem as protagonistas não são apenas espaços físicos, mas lugares permeados e marcados por vivências profundamente emocionais, que se relacionam todo o tempo a experiências, memórias e pessoas.

Os Estados Unidos, para Evangelina, embora sejam seu país de nascimento, são principalmente a representação da memória da mãe. O lugar não a identifica, ou ela não se identifica com ele. Ocupa, pelo menos inicialmente, a posição de estrangeira. O pertencimento acontece pouco a pouco e sempre a partir de um lugar de “outro”. No início, Lakewood é vista apenas como lugar de passagem, transitório, no qual não haveria laços: “Estar ali era estar em trânsito, e não tínhamos qualquer relevância para a vida um do outro: nem eu para Lakewood, nem Lakewood para mim.” (LISBOA, 2014, p. 24).

A marcação de um lugar seu naquele ambiente estranho acontece por outro deslocamento físico: através dos patins usados que Fernando lhe dá. A cena dos patins é muito simbólica, pois Vanja não pisa com seus pés naquela terra, está sobre rodas, que sequer são suas. Quem patina sabe que, muitas vezes, a sensação é de estar voando, ou flutuando sobre o espaço. Vanja, como uma pequena *flâneuse* de treze anos, segue seu trajeto pelo bairro assim, curiosa e observadora. Flutua no território para mapeá-lo, não o toca e só posteriormente o conquistará de fato: “Um quarteirão a mais por dia. Alargando meu círculo de influência. Marcando meu território num território que não era meu, como um animal bem-intencionado e equivocado marcaria usando seus fluidos corporais” (LISBOA, 2014, p. 28).

O espaço grande vai diminuindo e tornando-se familiar. Aos poucos, ela começa a identificar-se com o entorno; primeiramente, com o bairro mais humilde e sua solidão, os elementos conhecidos que permitem sentir alguma proximidade. Mais tarde, ocorre o movimento contrário, pois é justamente por causa da neve, o elemento físico mais distante da sua realidade carioca, que ocorre a primeira sensação de pertencimento: “Eu abri a boca na descida e engoli neve suficiente para promover uma espécie de autobatismo. Dali em diante eu era um deles. Era igual.” (LISBOA, 2014, p. 186). A partir desse momento, há uma mudança muito significativa, em que Vanja sai do entre-lugar e passa a pertencer: “Era preciso de todo modo, acatar que ali as coisas raramente conheciam meios-termos. E de todo modo o que importava era que agora eu era um deles, sim, análoga, comparável a, semelhante.” (LISBOA, 2014, p. 186).

Para Ifemelu, em *Americanah*, o desafio tem o rumo contrário, que é pertencer sem ser “um deles” e o esforço para não tornar-se uma “tremenda *americanah*” – aquela expressão que ainda tinha significado difuso quando dita anos atrás por Raniyudo para referir-se a outra amiga, mas que seguiu ecoando na memória da protagonista:

[T]odos urraram de rir com a palavra *americanah*, enfeitada de alegria com sua quinta sílaba estendida, e ao pensar em Bisi, uma menina um ano abaixo delas que voltara de uma breve viagem aos Estados Unidos com estranhas afetações, fingindo que não entendia mais ioruba e acrescentando um erre arrastado a todas as palavras em inglês que falava. (ADICHIE, 2014, p. 74).

A partir da escrita do *blog*, Ifemelu passa a olhar o ambiente de forma mais crítica e atenta. Os textos publicados no ambiente virtual mostram análises sobre a postura dos negros americanos e da sociedade em relação a eles. A importante distinção entre os afro-americanos e os africanos americanos, aqueles que migraram, posiciona os sujeitos entre quem pode ou não falar e propicia a Ifemelu pensamentos mais aprofundados sobre si e suas origens. Em certa passagem, a cunhada afro-americana de Ifemelu comenta:

“Sabe por que Ifemelu pode escrever aquele blog, aliás?” disse Shan. “Por que ela é africana. Está escrevendo do lado de fora. Na realidade, ela não sofre tudo aquilo sobre o que está escrevendo. São coisas excêntricas, curiosas para ela. Então pode escrever sobre isso, receber todos esses elogios e ser chamada para dar palestras. Se fosse afro-americana, ia ser considerada uma pessoa cheia de raiva e condenada ao ostracismo”. (ADICHIE, 2014, p. 365).

A fala de Shan marca um espaço de exclusão, de estrangeira, para Ifemelu. Embora a crítica da cunhada tenha fundamento, diante de um espaço social cruel e injusto que subjuga e silencia os afro-americanos, é possível perceber o lugar alheio e de não pertencimento em que se coloca o estrangeiro – posição que, em muitos

contextos, também leva ao silenciamento e à falta de oportunidades, como no início da jornada da protagonista, que passa por situações terríveis de isolamento. Sem ter condições de manter-se minimamente e recebendo apenas “nãos” em sua busca por emprego, chega a viver uma experiência de prostituição para ganhar os 100 dólares do aluguel.

O *blog* é um espaço de muitos significados no percurso de Ifemelu, é seu lugar nos Estados Unidos, virtual e móvel, mas um território seu. É através da escrita que ela pode refletir e dialogar com milhares de leitores sobre os mais diversos temas e garantir, além de estabilidade financeira, um espaço de autonomia. Essa escrita pode ser pensada como símbolo de algo mais profundo: a conquista de um lugar de fala, inter-relacionado ao lugar de escrita da própria Chimamanda Adichie. Ifemelu é uma mulher, negra e africana, uma subalterna⁷⁰ nos sistemas discursivos opressores, que conquista um lugar de fala, que abre espaços através da palavra.

2.4 A linguagem

As palavras são elementos de destaque nos percursos das duas personagens analisadas, não somente por uma delas ser narradora da própria história e a outra ser escritora de um *blog*, mas pelo caráter de tensão e fascínio que as palavras exercem na interação entre diferentes culturas. Tanto Vanja quanto Ifemelu convivem, desde a infância, com diferentes idiomas.

A protagonista de *Azul Corvo* tem o português como língua materna, e é ensinada pela mãe professora a falar inglês e espanhol, idiomas fundamentais para a possibilidade de deslocamento e que poderiam garantir seu sustento, assim como garantiram o de Suzana. Os idiomas funcionam como uma chave de acesso a todos os mundos que Vanja necessita para sua viagem em busca de si. As línguas, que se tornam uma espécie de herança, proporcionaram, além de uma profissão para a mãe da protagonista, a possibilidade de seu reencontro com o Brasil. Por causa dos alunos, Suzana precisa recuperar seu idioma e seu país:

Aqueles poucos americanos interessados no Brasil fizeram com que minha mãe recuperasse o Brasil, o que ela fez de modo meio canhestro, a princípio, com a falta de jeito do filho nada pródigo que volta para casa com as mãos nos bolsos e as orelhas murchas (LISBOA, 2014, p. 38).

Para Vanja, o inglês é inicialmente uma língua estrangeira, uma língua que marca seu lugar de “outra”:

Eu ia, por exemplo, comprar um sanduíche. Fazia o meu pedido com o máximo de esmero, lembrando o inglês perfeito da minha mãe, arrumava cada vogal e cada consoante na minha boca com cuidados de feng shui. Dali a alguns instantes a moça no caixa me perguntava de onde eu era. Caramba: como é que os outros escutam na sua fala algum sotaque, se você não escuta? (LISBOA, 2014, p. 97).

⁷⁰ A partir dos estudos de Gayatri Spivak, pensamos na figura do subalterno na produção colonial e a inexistência de lugares de fala e possibilidades de autoexpressão para estes sujeitos. Nestes contextos, o sujeito feminino é ainda mais oprimido, por ser já o outro em qualquer sistema patriarcal. Segundo Spivak, “o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, [e] o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2012, p. 85).

Posteriormente, esta linguagem vai se tornando tão híbrida quanto a própria personagem, e algumas expressões só podem ser ditas no idioma novo, pois só haviam sido usadas naquele contexto:

Outra coisa que acontece quando você passa tempo demais longe de casa é que se depara com certas novidades no lugar novo através do idioma novo e daqui a pouco a língua que fala é uma estranha combinação de sintaxe em sua língua nativa mais um léxico de duas caras. Eu não dizia labirinto no milharal, dizia *corn maze* (LISBOA, 2014, p. 143).

Ifemelu passa por situações muito semelhantes nos Estados Unidos, mas o significado que a linguagem tem em seu processo identitário é distinto. Ifemelu precisa assumir a variante nigeriana e o significado que isso tem como elemento de pertencimento, enquanto, no processo de Vanja, a busca é pela aceitação do plurilinguismo como possibilidade de expressão identitária.

O inglês é uma das línguas de origem de Ifemelu, juntamente com o igbo, já que, na Nigéria, além do idioma europeu, há a permanência das línguas de cada etnia. Mas, por falar outra variante do mesmo idioma, algumas pessoas tratam Ifemelu como se ela não fosse uma falante nativa e, até mesmo, dizem não entender o que ela está dizendo. Na semana de matrícula na universidade, Ifemelu pede uma informação para uma aluna, que começa a dizer pausadamente cada palavra da resposta:

Ifemelu deu um meio sorriso de pena, porque Cristina Tomas certamente tinha alguma espécie de doença que a fazia falar tão devagar, com os lábios espremidos fazendo um beicinho para ensinar o caminho até o departamento de alunos estrangeiros. Mas quando voltou com a carta, Cristina Tomas disse “Eu. Preciso. Que. Você. Preencha. Alguns. Formulários. Você. Entende. Como. Preencher. Estes. Aqui??”, e Ifemelu entendeu que a menina estava falando desse jeito por causa *dela*, de seu sotaque, e durante um instante sentiu-se como uma criança pequena, de braços e pernas moles, babando. “Eu falo inglês.”, disse Ifemelu. “Aposto que fala”, disse Cristina Tomas. “Só não sei se fala *bem*.” (ADICHIE, 2014, p. 147, grifos no original).

A partir daquele momento, Ifemelu decide treinar um sotaque americano simplesmente para ficar em paz. Mas, tempos depois, um simpático atendente de *telemarketing*, ao saber a origem de Ifemelu, ao final do telefonema lhe diz, em tom de elogio, “Você parece uma americana falando” (ADICHIE, 2014, p. 191), e então ela decide parar de fingir. Com a crescente vergonha e a sensação de ter “vencido” pessoas como Cristina Tomas, com um triunfo vazio, Ifemelu decide assumir seu sotaque e ser quem é: “Sua vitória efêmera havia criado um enorme espaço oco, porque ela assumir, por tempo demais, um tom de voz e uma maneira de ser que não eram seus. Assim, ela acabou de comer os ovos e decidiu parar de fingir que tinha sotaque americano.” (ADICHIE, 2014, p. 191).

No caso de Vanja, acontece o oposto: a “perda” do sotaque, que simboliza a incorporação, a aceitação positiva de sua identidade americana. Não há perda de fato; há um acréscimo identitário, ao aceitar-se como brasileira e também como americana, ou, em melhor perspectiva, como alguém que é híbrido e plural. Ao final da narrativa, a linguagem marca o processo de mudança da personagem, mostrando a realidade de pertencimento e de transformação: “Não sou de falar muito. Mas as pessoas já não ouvem sotaque quando eu falo.” (LISBOA, 2014, p. 297). Ela passa a apropriar-se da língua estadunidense, sem perder as outras formas de comunicação.

2.5 O retorno

Nos dois romances, acompanhamos o percurso de retorno das protagonistas aos locais de origem. Para Vanja, a volta se dá por curto período e sem muito aprofundamento narrativo, enquanto para Ifemelu há permanência e desenvolvimento de acontecimentos, como o reencontro com Obinze que leva ao “final feliz” da protagonista. Mas, em ambos os casos, é possível perceber a tensão ocasionada por um retorno que, na verdade, não acontece, pois já não se trata do lugar de onde se partiu.

Além das mudanças óbvias pelas quais passa um local, assim como os sujeitos que o habitam, a ida de Vanja ao Rio de Janeiro não é a volta para casa por já não ser o lugar físico o que ela entende como lar. Após todo o seu percurso de reconhecimento identitário, o pertencimento passa a ser um lugar na memória, em si mesma e sempre em movimento, nunca estático, nunca igual: “As coisas estavam iguais e diferentes. Sete anos tinham se passado desde que eu havia ido embora e talvez as células da cidade já tivessem todas sido substituídas por outras. A cidade era a mesma e não. A cidade era outra e não.” (LISBOA, 2014, p. 291).

A visão da cidade é espelho da própria Vanja, que já é outra e também a mesma. Mais adiante, há uma reflexão sobre o lugar que mostra Vanja madura, que já se conhece e reconhece como parte de diferentes espaços: “Num belo dia eu me dei conta de que não tinha importância o país onde eu estava. A cidade onde eu estava. Outras coisas tinham importância. Não essas” (LISBOA, 2014, p. 293).

Em *Americanah*, a volta para a Nigéria é desde o início do romance o sonho idílico de Ifemelu, o desejo de encontrar-se, de pertencer. No entanto, a busca pela origem também se vê frustrada; aquele que vai não volta o mesmo e nem ao mesmo lugar: “Assim, Ifemelu teve a sensação estonteante de que caía, caía dentro dessa nova pessoa que se tornara, caía no estranho familiar. Será que sempre tinha sido daquele jeito ou tinha mudado tanto em sua ausência?” (ADICHIE, 2014, p. 415). Ifemelu passa a ser uma *americanah*: “‘*Americanah!*’, brincava Ranyiudo sempre. ‘Você está vendo as coisas com olhos de americano. Mas o problema é que nem é uma *americanah* de verdade. Se pelo menos tivesse um sotaque americano, a gente aturaria as reclamações!’” (ADICHIE, 2014, p. 416).

Com o desenvolvimento da narrativa, acompanhamos novos recomeços na vida de Ifemelu e os processos de adaptação a um lugar que um dia havia sido seu e que agora exige as mesmas negociações que os deslocamentos a novas culturas exige, negociações como um “estrangeiro familiar”, como define Stuart Hall (2008, p. 115). Através do reencontro com Obinze e da criação de um novo *blog* sobre os costumes de Lagos, Ifemelu sinaliza novas perspectivas e a ideia de que o pertencimento e os elementos de identificação são sempre impermanentes, são partes de um jogo constante de busca e reconstrução.

3. Considerações finais

A partir dos estudos teóricos sobre identidade, em especial os desenvolvidos por Stuart Hall, percebemos a impossibilidade de fixidez das identidades, visto que estas fazem parte de um processo constante de formação, marcado pela oferta de identificações e experiências adquiridas pelos indivíduos ao longo de cada etapa de vida. Os deslocamentos culturais pressupõem novas possibilidades de identificação e, com isso, a necessidade de outros processos de negociação das identidades, muito presentes em sujeitos migrantes. Além disso, como abordado ao longo do texto, no caso

das mulheres, cujas negociações identitárias já são bastante constantes e complexas nas sociedades patriarcais, as dificuldades advindas do lugar de estrangeiras são ainda mais acentuadas em contextos migrantes.

Nesta reflexão, foram feitas aproximações possíveis entre as produções de Adriana Lisboa e Chimamanda Adichie, especialmente nas experiências narrativas das protagonistas Vanja, de *Azul Corvo*, e Ifemelu, de *Americanah*. Nos percursos identitários das duas personagens migrantes, há elementos que indicam necessidade de criação de espaços de pertencimento. A busca pela formação de laços, os grupos dos quais se aproximam, as vivências entre diversas culturas e diferentes espaços territoriais, com suas “uniformidades multiformes”, contribuem para as formações identitárias de Vanja e Ifemelu, cujas raízes crescem fixadas não no lugar comum do pertencimento nacionalista, mas na vivência, no processo de alteridade e na reconstrução de memórias e experiências.

É possível perceber, através das narrativas, o quão complexo é o reconhecimento ou a formação identitária de um sujeito migrante. Ao acompanharmos o percurso das duas personagens, podemos notar que tanto os filhos de migrantes quanto aqueles que vivenciam por si mesmos o processo de deslocamento podem sentir a falta de raízes no país onde vivem, encontrando maior acolhida em grupos de sujeitos que vivem a mesma situação, sujeitos esses que, apesar de originários de diferentes contextos socioculturais, apresentam dificuldades de adaptação muito parecidas em relação à convivência com o outro e com as questões linguísticas.

Os deslocamentos de Vanja e Ifemelu podem ser considerados processos pouco dramáticos ao levarmos em conta as questões sociais que envolvem os migrantes, principalmente ilegais (como são outras personagens das narrativas). Por diferentes motivos (uma por ser cidadã americana e a outra por conseguir o *Green Card* através do trabalho e dos contatos do namorado americano), nenhuma das protagonistas apresenta problemas neste sentido e, portanto, as obras enfatizam outros aspectos das vivências de deslocamento, que se referem a questões mais íntimas e mais focadas nas identidades individuais.

Além disso, principalmente a partir das reflexões de Ottmar Ette sobre escritas “desfronteirizantes” e a ideia de vetorização da literaturas, foi possível estabelecer pontos de contato entre as experiências pessoais das autoras e os lugares discursivos de suas obras, que permitem pensar em um contexto literário mais dinâmico em suas relações e referências e em processo de diálogo mais aberto com outras literaturas e culturas. Estas propostas pretendem oferecer a possibilidade de repensar as fronteiras estabelecidas pela ideia de tradições nacionais, abrindo maior espaço de discussão no comparatismo, de modo que os estudos teóricos acompanhem os diferentes deslocamentos que vivemos hoje.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. **O perigo da história única**. 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br>. Acesso em: 25 mar. 2016.
- ETTE, Ottmar. **Sabersobreviver: a (o)missão da filologia**. Curitiba: UFPR, 2015.
- _____. **Literatura en movimiento**. Trad. (esp.) Rosa Maria S. de Maihold. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

- HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2008.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LISBOA, Adriana. **Azul Corvo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- OUELLET, Pierre. Palavras Migratórias. Trad. Luciano Passos de Moraes. In: _____. HANCIAU, Nubia; DION, Sylvie (Orgs.). **A literatura na história. A história na literatura**: textos canadenses em tradução. Rio Grande: Editora da FURG, 2013. p. 145-170.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e Diferença – A Perspectiva dos Estudos Culturais**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004. p. 7-72.

PELOS CAMINHOS DA MEMÓRIA: A REMEMORAÇÃO EM RAKUSHISHA, DE ADRIANA LISBOA

Mirian Cardoso da Silva

Submetido em 24 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 26 de outubro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 209- 219

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

PELOS CAMINHOS DA MEMÓRIA: A REMEMORAÇÃO EM RAKUSHISHA, DE ADRIANA LISBOA

THROUGH THE PATHS OF MEMORY: REMEMBRANCE IN RAKUSHISHA, BY ADRIANA LISBOA

Mirian Cardoso da Silva⁷¹

RESUMO: Trauma e melancolia são termos que acompanham o luto juntamente às lembranças que, por sua vez, podem ser usadas pelo indivíduo para rememorar acontecimentos. Na obra *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa, estados de angústia são desencadeados por meio do exílio e por um processo de perda afetiva e morte, que emergem na memória da personagem Celina, impelindo-a a uma busca de si mesma. Tais memórias servem para possibilitar que a protagonista vivencie um reencontro com suas dores e comece a reconfigurar sua(s) identidade(s) em meio a solidão. Assim, este trabalho tem por objetivo estudar como ocorre o processo da rememoração no romance de Adriana Lisboa.

Palavras-chave: Memória, Solidão, Construção de Identidades, *Rakushisha*.

ABSTRACT: Trauma and melancholy are terms that accompany mourning along with memories, which in turn can be used by the individual to remember events. In Adriana Lisboa's *Rakushisha* (2007), states of anguish are triggered through exile and a process of emotional loss and death, which emerge in the memory of the character of Celina, impelling her towards a search for herself. Such memories serve to enable the protagonist to experience a reunion with her pain and begin to reconfigure her identity(ies) in the midst of loneliness. Thus, this work aims to study how the remembrance process occurs in Adriana Lisboa's novel.

Keywords: Memory, Loneliness, Construction of Identities, *Rakushisha*.

1. O trilhar solitário pelo caminho da memória

Na obra de Adriana Lisboa, *Rakushisha* (2007), o ato de rememorar faz parte do processo de transformação identitária que ocorre com as personagens Celina e Haruki. No romance, a noção de passado surge na possibilidade do *hoje*, ou seja, a partir do momento presente que há necessidade de recorrer ao passado, não consistindo apenas em saber sobre o mesmo, mas sim em permitir que junto das lembranças apareça a carga afetiva que elas carregam. Este movimento permite as memórias serem ponto de partida para os protagonistas pensarem as ações no presente, acarretando uma profunda solidão e introspecção de ambas partes, a princípio de forma não intencional, mas aos poucos, conforme se deslocam e enfrentam suas angústias, tornam-se cada vez mais conscientes de que estão realizando um processo enquanto sujeitos em busca de suas identidades.

O romance *Rakushisha* aborda as buscas e os anseios de Celina, uma carioca que sofre com a perda da filha, assim como de Haruki, descendente de japonês. Eles se conhecem em um metrô do Rio de Janeiro e, sem perspectivas nem projetos iniciais,

⁷¹ Doutoranda em Letras, área de concentração Estudos Literários – UEM.

movidos apenas pelo desejo de outro lugar, eles empreendem uma viagem ao e pelo Japão.

Essa viagem (re)significa o olhar dos protagonistas ao passado, pois a memória tem a capacidade de exercer uma ação que busca preservar algumas informações e “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1994, p. 423). O *lembrar*, portanto, se constrói sobre uma percepção sempre presente.

Nesse sentido, dispor da narração para contar o passado é um processo que emerge ao se fazer necessário lidar com um conflito no presente. A memória narrada, por sua vez, se presentifica na ação de relembrar, e o narrador percebe a importância do exercício da rememoração para determinar, modificar, repensar a si e a suas ações no agora, ou seja, busca “reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo.” (HALBWACHS, 1990, p. 25).

O exercício da memória, portanto, é intrínseco à ideia de aprendizagem em *Rakushisha*, na medida em que é um exercício realizado pela protagonista Celina na tentativa de se reconciliar com pendências do passado, enquanto Haruki percebe que, embora descendente de japonês, nunca havia se interessado pelo passado e pela cultura de sua família. Esse ato de rememorar os fatos é uma ação solitária em que ambos buscam, nas imagens do passado, lembranças capazes de lhes permitir entender seu presente; afinal, é o passado que “contém o acervo de dados, o único que possuímos, o tesouro que nos permite traçar linhas a partir dele, atravessando o efêmero presente em que vivemos, rumo ao futuro” (IZQUIERDO, 2002, p. 9).

Celina recorre à memória, que é exteriorizada pela personagem por meio do diário que escreve, conforme se encontra em meio à dispersão das multidões de Kyoto. No diário, seu foco é comunicar uma experiência pela qual passou, registrar suas memórias, analisar o que viu, vivenciou, descobriu. É uma das formas da escrita de si, que, de acordo com Foucault (2006), era entendida como meio de organizar, de dar coerência para questões internas do indivíduo, visto que as ideias fragmentadas são recolhidas a partir da escrita pessoal que caracteriza o diário. É uma reelaboração do indivíduo, que busca “constituir a si mesmo como sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação, de um já-dito fragmentário e escolhido”. (FOUCAULT, 2006, p. 640).

Por meio dos diários, a narrativa constitui a *volta ao passado* como o centro das ações, em busca de repensar o presente e a si mesma, suas identidades e angústias. É por meio dessa escrita do eu e, também, do narrador onisciente, pois a narrativa oscila entre estes dois pontos de vista, que o/a leitor/a se inteira sobre o passado da personagem: “Seis anos antes, a dor apareceu na sua vida como um monstro saltando do armário. O jacaré escondido debaixo da cama, que poderia morder sua mão, se a deixasse fora do lençol” (LISBOA, 2007, p. 129). Tal *monstro saltando do armário* são as lembranças da morte da filha que a princípio ela tenta evitar e que converte a viagem inesperada ao Japão em um caminho solitário de deslocamento interior da protagonista.

Na obra *Luto e Melancolia* (1917), Freud defende que algumas características da melancolia são parecidas com o processo de luto. Para ele, luto é como o sujeito reage diante da perda de um ente querido, que envolve sério distanciamento do que é tido como *normal* na rotina do enlutado, e que é superado depois de um determinado tempo. O luto pode ser profundo, pois

a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo na medida em que este não evoca esse alguém, a mesma perda da capacidade de adotar um novo

objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele. (FREUD, 1917, s/p).

Este decurso é necessário para que o sujeito, ao concluir o trabalho de luto, tenha seu ego novamente livre. Tendo a morte enquanto catalisadora da angústia de Celina, seus constantes deslocamentos pela cidade de Kyoto, guiada pelos haicais do poeta Matsuo Bashô, acabam por aumentar a sua melancolia, pois é durante os mesmos que ela percebe que, depois de seis anos, ainda não conseguira completar o processo de luto. Emerge, então, uma personagem em crise que, a partir da memória, busca compreender a fragmentação de suas dores em busca de suas identidades pós-trauma.

O trauma, por sua vez, representa uma experiência que desarticula o estado *estável* da personagem, criando fissuras em sua existência, as quais, dependendo do grau do trauma, são difíceis de serem controladas ou até impossíveis de serem plenamente sanadas (LACAPRA, 2001). As memórias da filha e a relação desfeita com o marido, a quem culpava pela morte da menina, vão matizar as angústias da protagonista de *Rakushisha*. Nesse processo que envolve o luto e a melancolia, emerge a consciência de solidão e vazio, levando-a a confrontar sua existência diante da fatalidade da morte.

Há de se considerar, portanto, que a recordação do passado é um processo importante no percurso de luto como também para a (re)construção identitária da protagonista, “pois sem a recordação do passado seríamos incapazes de afirmar nosso lugar no mundo” (IZQUIERDO, 2002, p. 19). Partindo deste viés, o processo pelo qual passa a personagem Celina, ao descortinar o passado, retomando a memória e reavaliando suas angústias, faz-se necessário para que ela seja capaz de se reconciliar com o presente. A dor da perda desencadeia na personagem uma melancolia, um sentimento de falta e ausência, que reflete no seu exterior: “Ter rompido os elos, os laços, tudo aquilo que conduzia a ele. Menos a mágoa. Celina chegou aos 49 quilos. Em volta dos olhos dois círculos negros de resistência, resistência feroz ela não sabia exatamente a quê” (LISBOA, 2007, p. 116).

O luto, portanto, é a memória traumática que requer da personagem um trabalho de rememoração, buscando reconciliar as lembranças que causam a angústia, para então ocorrer uma superação do mesmo. A dor da perda abala as estruturas da personagem, que perde a vontade de acreditar na existência de algo além do sofrimento pelo qual passou, e procura sempre mascarar-lo, disfarçar seu eu desestabilizado, em tom melancólico:

Os pés levavam Celina, seu corpo quebradiço, como se numa longa viagem da sala ao quarto ao banheiro à sala e à porta da varanda que emoldurava o grande canino de pedra. [...] Celina sabia que o peso secretamente só tinha trocado de lugar [...] não era um peso de ossos, músculos, vísceras, gordura. Era um peso de peso. De essência. A balança podia dizer 49 quilos: a balança não entendia nada de peso. Ali dentro do estômago estavam pelo menos outros tantos, multiplicados por cem. (LISBOA, 2007, p. 117).

A rememoração, como já dito, ocorre de forma inconsciente, uma vez que as lembranças são engatilhadas por sutilezas do dia-a-dia, durante os deslocamentos da personagem: “Encaminhava-se para a estação de metrô. Então seu telefone celular tocou dentro da bolsa, e foi um toque capaz de *tirar o planeta do eixo por um segundo*” (LISBOA, 2007, p. 131, grifo nosso). O toque de celular é um meio para acionar a memória da personagem por ter sido assim que soubera do acidente da filha e do ex-marido. A narrativa é aos poucos construída de modo a despertar em Celina um

reencontro com o passado que seja capaz de permitir-lhe uma reconstrução identitária e o perdão ao ex-marido, com quem desfaz os laços:

Ali ela desfez os elos, os laços, tudo aquilo que conduzia a ele. Menos a mágoa. Pois se ele era o culpado, que estava ao volante, que se distraiu ou cochilou ou fez uma manobra malfeita – não importava. Todos os caminhos se fecharam. Cresceu mato. O asfalto, em desuso, rachou. Mas o toque do celular, um toque simples, telefônico (nada de emulações de sinfonias de Mozart) reverberou para sempre. Continua reverberando aqui, entre os monumentos de pedra do jardim da Rakushisha. Isso é um fato. (LISBOA, 2007, p. 186-7).

A morte e os laços desfeitos que levaram a personagem a se encontrar em meio à melancolia e a um luto não superado, mesmo depois de alguns anos, transformam a perspectiva de futuro ou presente, os quais não eram mais observáveis por Celina, pois o trauma da morte da filha destrói a perspectiva de futuro da personagem:

Nada de amanhã é um outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida do coração. O futuro não existia mais. O passado sim, embora fosse esfumado e móvel. Mas o futuro não. (LISBOA, 2007, p. 29)

Embora tenha assumido o compromisso de uma viagem inusitada que poderia abrir-lhe os caminhos do passado, a protagonista concebe como medida preventiva evitar o contato com tais lembranças, na intenção de preservar-se da dor: “jamais permitir que a dor doa. Esse é o grande engodo. Minha dor é minha: marca na pele, feito a vermelhidão da queimadura.” (LISBOA, 2007, p. 128). Tal fato remete à questão do esquecimento, visto que “nós somos, também, o que resolvemos esquecer” (IZQUIERDO, 2002, p. 10). Para o autor, o processo de “tentar esquecer” é uma ação contínua da memória sobre o fato que se tenta olvidar, pois, ao afirmar que “deve esquecer”, o próprio cérebro seleciona quais memórias não se quer lembrar.

Desta forma, o processo acaba por se inverter, visto que as tentativas de esquecimento requerem que as lembranças a serem esquecidas venham à tona. É por esse processo que passa a personagem do romance, pois, ao afirmar o desejo de *não deixar que a dor doa*, ocorre uma tentativa de impedir que aconteça a rememoração dos acontecimentos e do trauma que é a morte. Contudo, o esquecimento consciente não é capaz de se consumir de fato, mas acaba selecionando as memórias que a protagonista deseja esquecer, colocando-as em evidência.

Celina, nesse sentido, conscientiza-se de que tentar esquecer acaba por ser mais difícil do que lembrar: “Quase tudo era passível de ser esquecido. Muitas outras coisas insistiam em não ser esquecidas. E assim a memória seguia como subalterna do coração.” (LISBOA, 2007, p. 172). A consciência desta necessidade de lidar com suas memórias, faz do deslocamento pela cidade de Kyoto, sozinha em meio a uma multidão de pessoas com cultura e língua diferentes da sua, um meio de se isolar em si mesma, percebendo “que não pertence, que não entende, que não fala” (LISBOA, 2007, p. 134). Tal solidão provoca o encontro com as memórias que tentava afastar: “Como era possível não pensar em Alice. Como era possível pensar em Alice, conformar-se em reduzi-la a um pensamento” (p. 174).

Há, portanto, uma frustração das tentativas de esquecimento, que podem ser traduzidas pelas reminiscências do passado que se manifestam na mente da personagem, no presente, através de coisas simples da vida cotidiana: “as coisas que faziam pensar

em Alice nunca eram volumosas, grandiosas, nunca tinham lustre de trama principal. Ao contrário, eram pequenas, medidas com displicência de cotidiano.” (LISBOA, 2007, p. 151). A memória é acionada de forma natural e não intencional, levando-a a um processo de revisão que, segundo Ricoeur (2000), é característico da memória, pois esta não para de trabalhar. O autor utiliza-se do termo “memória exercida” para exemplificar a questão da rememoração, em que corresponde às lembranças impedidas de serem exteriorizadas em razão de algum trauma como, por exemplo, o luto e a perda afetiva.

Algumas lembranças retornam à personagem para incomodar e doer mais que outras. Por mais que incomodem, elas são necessárias no processo de rememorar que “não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada [...] mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem.” (CASTELLO-BRANCO, 1995, p. 26). Considerar isso na análise de *Rakushisha* é admitir que o passado não se conserva intacto e que o debruçar-se sobre as lembranças em busca de aprender a caminhar novamente é um gesto de construir o que ainda não é, o que virá a ser. Ou seja, remete às identidades que a personagem poderá ter ao superar o trauma do passado:

A beira da Lagoa, estavam aqueles três: mãe, pai, filha pequena adormecida no carrinho [...] Tão fácil. Tão assustadoramente fácil, ela pensaria, depois, quando nada mais podia voltar a ser fácil, quando nada mais podia incluir Marco e Alice – e aquela tarde se agarrava à memória como se fosse um insulto. (LISBOA, 2007, p. 66).

Toda a tessitura da narrativa, os deslocamentos espaciais e da memória, configuram uma metáfora para o processo de redescobertas e aprendizagem, no seio da solidão da própria viagem interna realiza por Celina. Em ambos os sentidos, a viagem a impele a deixar seu estado passivo e agir em si mesma, buscando respostas para suas questões existenciais, e no ambiente circundante, resolver questões de ordem prática, suscitadas pelo novo contexto espacial, que a convoca a todo instante. Assim é que Celina descobre ser capaz de *reaprender a andar* e externar sua dor, de forma a conseguir perdoar e compreender a si mesma.

Sua trajetória encerra a noção de que os fatos narrados são presentificados, isto é, os deslocamentos espaciais funcionam como uma metáfora dos deslocamentos interiores, descortinando o passado que, inevitavelmente, a leva a um aprendizado de si. Nesse reencontro dilacerante da personagem com suas memórias relacionadas ao ex-marido e à filha, o/a leitor/a tem a sensação de estar acompanhando-a durante o processo, no *presente* da protagonista: “Estive reaprendendo a andar [...] depois da tempestade, da era glacial, da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser, ninguém vai se importar muito, afinal quem somos nós se não menos do que anônimos aqui.” (LISBOA, 2007, p. 12)

Celina, portanto, ao se deparar com um país diferente e com uma língua que desconhece, deixa-se levar pela solidão de ser uma estranha em terra alheia, pois “o estranho está em todo lugar, em todos nós” (LOPES, 2002, p. 178), e, por ser assim, não existir para os outros naquele espaço do Japão permite que Celina se volte para si, para sua trajetória e seus sentimentos. Desvela, portanto, o encontro revelador com suas memórias em busca de se estabelecer e/ou (re)construir:

Morrer seria uma espécie de aceitação? Seria compactuar com esse pequeno núcleo de existência e ir fechando as portas, as comportas, até só restar esse quase nada? E então desistir dele também? Abandoná-lo, mergulhar no nada, no fim, no coisa nenhuma, um estalar dos dedos, plec, e o amontoado de ossos, músculos, vísceras, espaços em branco, corrente elétricas, emoções,

reações químicas e pensamento que era você, que fingia se reunir sob um nome fantasia. (LISBOA, 2007, p. 160).

É através dessa viagem que ela descobre um meio para que tudo isso possa acontecer, que possa se reconstruir, assumir seu papel de viajante no mundo e juntar seus fragmentos, desvendar suas identidades. Celina conduz a narrativa de forma a tentar ocultar o motivo por estar *reaprendendo a andar depois da tempestade*, conforme se desvela a narração. O/a leitor/a, todavia, encontra pistas que promovem essa costura entre o presente e o passado da personagem, desvendando as razões da busca, das incertezas e das dores da protagonista: “Se vim para lembrar – se vim para esquecer. Se vim para morrer ou para me vacinar. Talvez eu descubra. Talvez nunca seja possível descobrir, desvelar, levantar o toldo, remover qualquer traço de ilusão da ilusão de caminhar.” (LISBOA, 2007, p. 12)

No romance, vemos que Celina se pega sempre questionando o sentido da viagem, o porquê de ter aceitado ir ao Japão com um desconhecido, o que esperava encontrar em um país tão diferente do seu, por que se deslocava dentro de Kyoto, “e se viagem fosse outra viagem” (LISBOA, 2007, p. 125). Isso desvenda o significado da viagem em sua interioridade, não apenas aquela que ocorreu no exterior, fazendo com que ela saísse do Brasil e fosse ao Japão, mas também a que se permite fazer em busca de respostas por questões mais essenciais à existência do ser humano:

Então se fez a quieta revolução dos passos. A senhorinha sentada no sofá avisou que não ia embora; pediu um café, um chá, um copo d’água. Celina resolveu servir. E percebeu que bastava isso: *tomar cuidado com os passos. Se eles tocassem os lugares certos, todo o resto estaria bem.* Transitava pela sala de estar com sua visita a observá-la. *Coloca um pé na frente do outro na frente do outro na frente do outro.* Servia o café, o chá, o copo d’água. (LISBOA, 2007, p. 129, grifo nosso).

A viagem, assim como os deslocamentos consequentes do mundo em transformação constante, constrói sujeitos em crise que, embora moventes, buscam algo a que possam se agarrar, permanecer, pertencer; ou seja, são personagens que desejam algo para chamar de seu, onde consigam repousar seus sentimentos, suas lembranças, suas memórias; Isso pode ser observado no decorrer da história, quando Celina, no apartamento em Kyoto, observa que “o pequeno espaço é uma pequena confluência do mundo também, um palimpsesto de gente que passou, mas quis firmar o atestado de sua passagem numa ou noutra pequena gentileza [...]” (LISBOA, 2007, p. 50).

A protagonista, assim, questiona se “a vida por acaso se faz de reencontros” (LISBOA, 2007, p. 14). Reencontros através da memória e que encontram uma forte sintonia com o espaço exterior e interior, levando-a enfrentar a dor da perda: “A dor. Verdade indesejável num mundo de analgésicos” (LISBOA, 2007, p. 128). Tudo isso acaba por se transformar em uma enorme aflição, a qual ela tenta, desesperadamente, manter no devido lugar, pois, como já mencionado, lhe era importante não permitir que a dor doesse: “Que a dor se cale, se encolha, se submeta, se amordace, se domestique” (LISBOA, 2007, p. 128).

As inquietudes, que são reveladas no íntimo de Celina, ocasionadas pelos espaços labirínticos de solidão e fragmentação, instauram no seu ser deslocado uma inquietante melancolia que “não é só uma sensibilidade constituída a partir da experiência da passagem do tempo, de sua finitude [...] mas se torna adequada à contemporaneidade. O fio condutor é a imagem da viagem” (LOPES, 2002, p.165). Tais inquietações, questionamentos, buscas e solidões desencadeiam a busca pela compreensão de seu papel no mundo:

Gosto dessa familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta [...]. Qual é o lugar que ocupo no mundo? Tem nome, esse lugar? Tem dimensões?” (LISBOA, 2007, p. 89).

E se for preciso assumir a fragilidade de nós mesmos na fragilidade daquilo que somos juntos? Viajantes? (LISBOA, 2007, p. 182).

Tais questionamentos acabam por possibilitar que Celina consiga lidar melhor com o presente e planejar adequadamente o futuro. Isto a leva a desprender tempo para se encontrar com o passado e repensar suas ações, dores e angústias, uma vez que todos fazem essa viagem “entre o passado, no qual reafirma a identidade ao restabelecer o elo com os ascendentes, o presente, quando afirma suas necessidades, e o futuro, no qual projeta aspirações e esforços.” (MORIN, 2004, p. 77).

Nos caminhos pelos quais transita durante o romance, a personagem carrega tais sentimentos e angústias, enquanto deixa que o espaço circundante se constitua como parte da formação de suas identidades, que são móveis exatamente por serem influenciadas pelos constantes deslocamentos que empreende: “Saí para passear com Bashô. Coloquei as folhas soltas dentro da bolsa. Resolvi ir ao Tetsugaku no michi, o Caminho do Filósofo.” (LISBOA, 2007, p.83). Estes espaços criam a sensação de forado-lugar, nos termos de Cury (2007), dificultando a reconstituição identitária, e produzindo as identidades fragmentadas e/ou híbridas. Logo, “ela parecia deixar de existir, parecia migrar para alguma outra dimensão, e o que ficava era só um fantasma, um holograma guardando seu lugar.” (LISBOA, 2007, p. 38).

Assim, é tecido seus dramas internos, indagando seus sentimentos em relação à mobilidade fluída na qual se perde e, ao mesmo tempo, se busca: “ainda não sei se andar equivale a lembrar, se equivale a esquecer, e qual das duas coisas é meu remédio, se nenhuma delas, se nenhuma opção existe e se andar é o mal e o remédio, o veneno que tece a morte e a droga que traz a cura.” (LISBOA, 2007, p. 12).

Aqui, o sentido de viajar não é apenas deslocar-se territorialmente, antes significa sair do lodo imutável da vida, mover-se fora e dentro de si. É transcender e se permitir deslocar da comodidade, assim como faz Celina, que chega à conclusão de que “a viagem sempre é pela viagem em si. É para ter a estrada outra vez debaixo dos pés. [...] É o lugar aonde a viagem decide leva-lo.” (LISBOA, 2007 p. 121). Sendo que, ao pôr os pés na estrada, o indivíduo assume uma responsabilidade que vai da questão cultural até às buscas identitárias e aos questionamentos existenciais. O “talento de viajar”, assim, também é se permitir uma autodescoberta, um (re)conhecimento de si, de encarar suas dores e solidões e se descobrir parte do mundo movente, enquanto sujeito dessa mobilidade: “Mesmo os que permanecem, que jamais saem do seu lugar, viajam imaginariamente ouvindo histórias, lendo narrativas, vendo coisas, gentes e signos do outro mundo [...] a viagem revela-se um recurso comparativo excepcional.” (IANNI, 2003, p. 14-5).

A busca por compreensão, a volta ao passado e a viagem ao desconhecido Japão, influenciam o que acontece no interior de Celina, transfigura-a para além do sentido de viagem apenas por prazer. O termo assume, dessa forma, uma metáfora que transcende a busca da personagem e suas identidades:

Gosto dessa familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse de carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rá

dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada. (LISBOA, 2007, p. 133-4).

A viagem, desta forma, promove-lhe o reconhecimento de suas identidades múltiplas, a partir desse embate cultural que a desestabiliza e isola: “carros, pessoas e bicicletas, guarda-chuvas e saltos altos se entendiam. Estranha, apenas eu” (LISBOA, 2007, p. 46).

Há, também, no romance, a simbologia da chuva, sendo esta relacionada diretamente com a água, que remete à transformação, purificação, limpeza, cura e força. Em muitas culturas, a água é instrumento para purificação espiritual, por isso é considerada sagrada, é “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”, e mergulhar nela “é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 15). Além da chuva significar tempo de benção divina, espiritual e fertilidade, pois cai no solo e o fecunda, segundo Junior, há uma “associação entre o corpo e a água (...) quer através da simbologia da água como elemento fundamental para a vida, quer seja pela relação entre a água, umidade e sexualidade” (JUNIOR, 2006, p. 160). A água, portanto, agiria diretamente na sexualidade, conectando-se com a vida.

Na busca por pensar seu eu em meio à dor, a personagem utiliza-se do termo e sua carga significativa para exemplificar sua angústia:

Como medir a dor? Haveria unidades pessoais? Centímetros cúbicos, milhas, hectares? E a dor passaria? Simplesmente a dor *choveria* na época certa, que por aqui chamam *tsuyu*, a *estação chuvosa*, um pesadelo do início do verão? E depois a umidade da dor evaporaria sob um sol de promessas? (LISBOA, 2007, p. 69, grifos nosso).

Enquanto passa pelo processo de reaprendizagem, a protagonista percebe que ainda não é capaz de externar totalmente sua dor. Tocada pelo trecho do diário de Matsuo Bashô, que diz “28º dia Em sonho, evoquei Tokoku, e desperto em lágrimas” (LISBOA, 2007, p. 175), pelo percurso da viagem, em seus deslocamentos na cidade do Japão, ela descobre que as lágrimas não rolavam, que estava na *estação seca*, e compreende, portanto, que não conseguia chorar: “ao despertar, meus olhos estavam secos” (p. 165; 176; 177; 178); contudo, após realizar o percurso da rememoração, a personagem passa por um processo de purificação:

No horizonte, as montanhas perfiladas. A água nos olhos de Celina, que brota vinda de um lugar recém-descoberto, que brota pela vendedora da loja de artesanato em Sagano e pelo aniversário de Alice e por Celina, que não consegue estreitar sombras nos braços, e por Marco, e pelos mortos no campo de batalha, e por Haruki, que neste momento retorna de Tóquio, e por Yukiko, a mulher que Haruki ama, a mulher que ama Haruki. *Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima tsuyu, que se inaugura agora.* (LISBOA, 2007, p. 180, grifo nosso).

Sua *tsuyu*, a estação das chuvas, aquela que limpa, que lava, que leva, “se inaugura agora”. Ao se permitir a viagem ao Japão vivencia uma alteridade capaz de conseguir, finalmente, encontrar na dor e na solidão o perdão necessário para que pudesse se reconhecer em meio a sua perda: “no envelope que o vendedor na bilheteria da Rakushisha lhe dá, escreve o nome de Marco. Pega a folha do caderno que lhe serve de diário e escreve: me desculpa” (LISBOA, 2007, p. 186). Isto ocorre porque “a água apaga a história” e “restabelece o ser num estado novo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p.18), transbordando o estado emocional da personagem, que

cai brandamente em seu interior por finalmente ter conseguido superar as perdas, em um estado de paz e cura de suas pendências com o passado.

Ao finalmente aceitar a morte da filha e o vazio que ficou com sua perda, ocorre, portanto, o perdão necessário para sua superação. O perdão é o momento em que as memórias dolorosas são aplacadas e superadas, e “liberta tanto o que perdoa quanto o que é perdoado” (FILHO, 2013, p. 253), é o sentimento necessário para que a personagem seja eximida da posição de vítima das ações que ocasionaram a mágoa. A chuva externa reforça os sentimentos novos da protagonista: “Celina sente a chuva fina que começa a cair enquanto folheia seu diário [...] Enquanto sai da Rakushisha e pega sua bicicleta e olha o campo de arroz e as montanhas perfiladas no horizonte” (LISBOA, 2007, p. 187).

Dessa forma, a viagem externa, feita pela cidade de Kyoto no Japão, impulsiona uma solidão capaz de possibilitar essa viagem interior, pelos caminhos da memória, a fim de reconstruir sua identidade pós-trauma. Possibilita, também, descobrir-se no presente enquanto sujeito capaz de superar a dor da perda, pois, como afirma a personagem: “A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feito a passagem dos dias e dos meses e dos anos [...]” (LISBOA, 2007, p. 187). A viagem interior por meio da memória, portanto, é capaz de possibilitar os embates com suas dores e ajudar a lidar com sua perda na tentativa de reconstrução de si.

Como é bastante comum na literatura de autoria feminina contemporânea, a obra não apresenta o clássico *happy ending*, ao ter um final em aberto, com Celina ainda em Kyoto esperando Haruki voltar de Tóquio. Os sentimentos descobertos são aqueles que finalmente são reconhecidos por ela, como a dor da perda, um luto capaz de desestabilizar seu mundo individual, e o perdão necessário, os quais são reencontrados por meio da imersão na memória. Esses sentimentos são exteriorizados através do diário escrito por ela e pelas lágrimas que descem, influenciados pelo deslocamento, por encontros e desencontros. O romance, assim como tantos outros de autores contemporâneos, acaba por expressar, na metáfora da viagem, a vida enquanto constantes buscas e as (re)descobertas desses sujeitos em crise. Nesse sentido, o mais relevante é a percepção da personagem do que a atormenta a ponto de fazê-la infeliz e incompleta, após finalmente se encontrar diante da aceitação de sua dor.

Os lugares físicos e psicológicos pelos quais ela transita ajudam-na a, finalmente, se aceitar em suas próprias dores e fragmentações, e possibilitam que Celina se abra para suas memórias e, com elas, à dor das perdas que fazem parte da vida, ao enfrentamento diante da morte e da dor, transformando a pergunta do porquê de ter aceito viajar com Haruki em uma resposta que é a própria *viagem*: um verdadeiro deslocamento na interioridade de Celina, que se descobre e se permite reaprender.

Assim, toda a tessitura da narrativa, as rememorações e os deslocamentos espaciais da personagem, representam uma grande metáfora para o processo de redescobertas e aprendizagem, que se configuram no seio da solidão da própria viagem interna que a protagonista realiza em suas memórias. Em vista disso, Celina descobre ser capaz de reaprender a andar e consegue exteriorizar sua dor, de forma a conseguir o perdão necessário para que pudesse compreender a si mesma. Portanto, a memória, o passado e a rememoração, se configuram como partes importantes nesse processo de reaprendizagem, pois é por intermédio das lembranças que a personagem problematiza seu eu presente, compreende suas angústias e possibilita a busca por reconstrução identitária.

REFERÊNCIAS:

- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- CASTELLO-BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Ana Blume, 1995.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CURY, Lisboa Maria Zilda Ferreira. *Cartografias literárias: Tsubame, de Aki Shimazaki e Rakushisha, de Adriana* (Universidade Federal de Minas Gerais), 2007. Disponível em: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces/article/viewFile/436/304>
- LACAPRA, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Chicago: Parallax, 2001.
- FILHO, Mamede Said Maia. *Entre o passado e o presente, a afirmação da memória como direito*. 2013. 248 f. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade de Brasília – Brasília.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: SP. Editora Revista dos Tribunais: 1990.
- IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- LIBANORI JÚNIOR, Leite Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento* – São Paulo: Annablume, 2006.
- LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014
- LOPES, Denilson. A viagem é uma viagem. In: *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2004.
- PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, S. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

THE REAL JANE AUSTEN: AUSTEN'S SHIFTING IMAGE

Deborah Mondadori Simionato

Submetido em 25 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 06 de setembro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 220- 231

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

THE *REAL* JANE AUSTEN: AUSTEN'S SHIFTING IMAGE

A VERDADEIRA JANE AUSTEN: A IMAGEM EM CONSTANTE MUDANÇA DE AUSTEN

Deborah Mondadori Simionato⁷²

ABSTRACT

Jane Austen is one of the most important and widely known authors in the English language. Despite her unrelenting fame, very little is known about the actual woman who lived from 1775 to 1816 – her family claimed she led a quiet life and they burned her presumably most compromising letters. Readers and scholars were left with an unfinished sketch by Austen's sister, Cassandra, later modified to fit the Victorian expectations of what a proper lady ought to be. In 2011, a new portrait was found, one of a mature and independent authoress. This essay aims to look at Austen's life in order to glimpse at the woman behind the images, understanding how Austen's image changed alongside her readers, and perhaps because of them.

Key-words: Jane Austen, portraits, biography, English Literature.

RESUMO

Jane Austen é uma das mais importantes e bem conhecidas escritoras de língua inglesa. Apesar de sua fama incansável, muito pouco é sabido sobre a mulher que viveu entre 1775 e 1816 – sua família afirmou que ela viveu uma vida pacata, e suas cartas supostamente mais comprometedoras foram queimadas. Leitores e acadêmicos foram deixados com um esboço de um retrato feito pela irmã de Austen, Cassandra, que foi mais tarde modificado para se enquadrar no ideal vitoriano do que uma mulher deveria ser. Em 2011, uma nova imagem foi encontrada, retratando uma escritora madura e independente. O presente artigo, portanto, pretende analisar a vida de Austen, a fim de compreender a mulher por trás das imagens, entendendo como a imagem de Austen mudou junto com o seu público leitor, e talvez por causa dele.

Palavras-chave: Jane Austen, retratos, biografia, Literatura Inglesa.

Jane Austen is still considered one of the most important authors in the English language, even 200 years after her death. Having published six completed novels and a handful of short stories, Austen's name is revered as one of the greatest voices of female fiction of the 1800s. Her current renown and popularity are incomparable to the lack of recognition she received in her lifetime: Austen saw four of her finished novels published before she died. She made a respectable, but by no means substantial, amount of money from them, and she never saw her name become known amongst her peers – Austen published as “A Lady”, having had her real name revealed only after her death.

This essay aims to look at the construction of Austen's image in three different moments of time: her lifetime, the time that followed it, the Victorian Era, and nowadays, in order to understand how the perception of the author in question has shifted in the two centuries since her first novel was published. This analysis will be carried out through a study of Austen's biography and her letters, and principally by means of an analysis of her famous portraits and the cult that has been established around the novelist.

⁷² Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

By all accounts, Jane Austen led a quiet country life, and not much is known about it, especially when compared to other nineteenth century writers and how much information we have about them to this day – which is both due to their fame during their lifetime and the many letters they left behind. However, the lack of information on Austen's life has not stopped scholars and writers from minutely discussing and exploring what we do know, for Jane Austen seems to have attracted a lot of attention, more so in the past thirty years than ever before. The *known unknown* regarding Austen's life provides a lot of room for speculation, as scholar after scholar has used the material available – her six main novels, short stories, unfinished works, letters, family descriptions and portraits – to infer as much as possible as to what Austen and her life were like. The facts, however, are few, and we are left with little information and a lot of conjecturing – the former (or the lack thereof) fuelling the latter.

Jane Austen was born on the 16th of December, 1775, in the midst of the Georgian period (1717 – 1830), in a small village in Hampshire, south of England, to the Reverend George Austen and his wife Cassandra. Jane Austen was the seventh child of the Austen family, and the second girl – she succeeded five brothers (James, George, Edward, Henry, Francis) and one sister (Cassandra), preceding only another brother (Charles).

During her lifetime, Jane Austen would never leave England, but would explore her surroundings like few before her, and travel around the south of England more than most women of her times (ADKINS & ADKINS, 2013, p. xvii). Austen, despite being a woman and therefore not allowed the same level of education as the men she knew, was very much aware of the changing times in which she lived, and the claims that her writing is never placed in time are easily debunked, as Austen was capable of registering with subtlety the changes around her, leaving it to the well-informed reader to gather the meanings behind her characters' actions and her narrators' remarks: "the England that Jane Austen knew was the result of a profound change in man's attitude to himself and his environment which had begun some seventy or eighty years before her birth." (LANE, 1996, p. 15).

The life the Austens would have known in those days in Hampshire was very different from the life we know in the 21st century, being "both more tranquil and less desolate than now, for the human figure was very much a part of the scenery" (LANE, 1996, p. 18). However, it is worth noticing that "the flower-strewn England of Jane Austen, well known to us from countless Hollywood adaptations, doesn't come from the sharp, acid novels of Jane herself" (WORSLEY, 2017, p. 24), but from a Victorian idealisation of what the world used to be like in the past versus the pollution and overcrowding of the Industrial Revolution. Despite not living in the most green and idyllic of lands, Jane Austen is known to have been an avid walker, and escaping the tyranny of enclosed spaces through walks was one of the only ways women could have some freedom – going to war, touring continental Europe, and exploring the world was a man's business, whereas women were made to stay at home and become accomplished in music and embroidery. Most social spaces were men's domains, and balls and dances were a couple of the few instances of congregation, whereas everyday life held distinct spaces for males and females.

"Respectable young women could have no profession except matrimony, hence girls were expected to marry as soon as possible after they made their debut into society in their late teens" (LE FAYE, 2003, p. 113), and if, like Jane Austen and her sister Cassandra, they did not marry and had no money to their names, women would most likely have to depend on a kind wealthier male relation to survive – again, like the Austen women did. Marriage, however, did not necessarily equal security. For one,

death in childbirth was extremely common. Furthermore, fathers did not always make provisions for their daughters, and the death of the husband could entail in the woman's loss of everything, including the dowry she first brought to the marriage. This meant that she would have to depend on the kindness of relations. Moreover, marriage often meant the end of any career prospect for the woman, since for a gentlewoman to work in the early years of the 19th century reflected badly on the man supposed to provide for her, even if her work was not related to income.

The 18th century was prolific in many aspects, and the developing of the arts saw, amongst many other things, the birth of what we know today as the *novel*. Jane Austen was lucky insofar as she had access to her father's library – an uncommon practice in her times – and made full use of it. Austen was acquainted with her contemporary writers, reading everything her hands touched. Reverend Austen's bookshelves “were of primary importance in fostering her talent, given that the first impulse to write stories comes from being entertained and excited by other people's” (TOMALIN, 2000, p. 69). This freedom to read whatever she wanted helped her to learn more about the world she lived in and gave her insights into the minds of people, helping her to understand, and even analyse the characters around her. Claire Tomalin (2000, p. 68-69) speculates that “Mr Austen cannot have kept much from her. In this as in his unruffled response to her bold stories, he was an exceptional father to his exceptional daughter”.

Austen was adept of the philosophy that one should write about what one knows, and her knowledge of the human condition was expanded by the reading material available to her. Austen wrote about the English society that she knew well, making her novels and letters a fair portrayal of the time and place in which she lived. Austen went as far as making sure to avoid writing scenes in which men were the only participants, for she claimed that she did not know what men talked about when women were not present, therefore focusing on her female protagonists, as she would know about a woman's life and thoughts.

Jane Austen spent the first few years of her life brought up by a village woman, as was common practice in the 19th century – babies would only return to their parents' home once they were more sentient. Jane Austen's “second banishment from home” (TOMALIN, 2000, p. 35) happened when she was seven years old and was sent away to school. Even though most girls in the late 18th century were taught at home, the Austen girls were sent to school as their house was inhabited by a plethora of boys who Reverend Austen taught in the school ran by him. Lucy Worsley (2017) stresses that Austen spent nearly five years of her first eleven years of life living away from her family home and parents, contradicting the idea that the Austen family was “tightly knit, self-contained and constantly harmonious” (WORSLEY, 2017, p. 25), as well as potentially explaining Austen's seemingly difficult relationship with her mother later in life.

Very early on she started developing a taste for writing – which was not unexpected in a family of amateur writers. Young Jane Austen received intellectual encouragement from her father, who presented her with notebooks and paper with which to write her stories, both of which were expensive items at the time; Reverend Austen gave Cassandra drawing paper, and it was she who illustrated Jane Austen's *History of England*, dated just before Jane's sixteenth birthday. The *History* was written for the pleasure and enjoyment of her family and it is composed by inside jokes, teases and charades that she would have known her parents and siblings to appreciate.

During her teenage years, Jane Austen started working on short stories about young people struggling with matters of love and friendship – short prototypes to what

would later become full length novels. The works from that period are known as her *Juvenilia*, and make for an interesting read, as it is possible to detect some of the style that marks her later novels – her *Juvenilia* carries a more dramatic tone than her later works, a characteristic typical of adolescence and translated into writing through damsels in distress and dashing heroes.

In 1785, when Jane Austen was a young lady, the Austens found themselves in the company of a young Irish gentleman called Tom Lefroy. Lefroy's name features in a few of Austen's letters to her sister Cassandra (they wrote consistently to each other when they were apart), with special notice to the description of a ball she had attended the night before. Tom was a newcomer in the neighbourhood, an Irish law student related to one of the Hampshire families with whom the Austens were friendly.

Tom Lefroy was a visitor to Hampshire, not one of the dancing partners she and Cassandra had known most of their lives, but someone quite new. He was fair-haired and good-looking, clever and charming; he had completed a degree in Dublin and was about to study for the bar in London, and was just taking a few weeks' holiday over Christmas with his Uncle and Aunt Lefroy at Ashe parsonage. After this first mention, Tom Lefroy keeps putting in more appearances in Jane's letter. In fact she can't keep him out, this 'gentlemanlike, good-looking, pleasant young man', as she covers the sheet of paper so cheerfully, dipping her well-sharpened pen into the little ink bottle at her side. (TOMALIN, 2000, p. 115)

Austen's brief relationship with Tom Lefroy is to this day reason for speculation. After Austen's death, Cassandra Austen burnt most of the letters they exchanged, as well as other potentially compromising correspondence her sister might have carried, meaning that there is very little left, but what can be inferred from the remaining letters is that some sort of flirtation did happen between the two. However, we will never know the depth of her feelings for "her Irish friend", as she used to call him. Lefroy is one of the only potential love interests in Austen's life as far as we are aware nowadays, and perhaps for that very reason, their relationship – whatever it entailed – still attracts so much attention. Biographers differ in their view of Austen and Lefroy's relationship, with some of them believing (and "believe" is the term here, as there is scant evidence) she was really in love with Mr Lefroy. Films like *Becoming Jane* (2007) link the relationship with him to her writing of *Pride and Prejudice*. The film was based on a biography/novel by scholar Jon Hunter Spence titled *Becoming Jane Austen* (2007). The book does not go as far as its film adaptation, but it does imply that there was a romantic relationship between Lefroy and Austen, as that relationship would have inspired her to write what has become her most popular novel, *Pride & Prejudice*.

Conclusions regarding this supposed relationship often differ. Tomalin's view of the brief encounter between Austen and Lefroy is that it was "a small experience, perhaps, but a painful one for Jane Austen, this brush with young Tom Lefroy. What she distilled from it was something else again" (TOMALIN, 200, p. 122), and she adds that,

From now on she carried in her own flesh and blood, and not just gleaned from books and plays, the knowledge of sexual vulnerability; of what it is to be entranced by the dangerous stranger; to hope, and to feel the blood warm; to wince, to withdraw; to hope for what you are not going to have and had better not mention. Her writing becomes informed by this knowledge, running like a dark undercurrent beneath the comedy. (TOMALIN, 2000, p. 122)

When Austen was about to turn 25 years old, years after her encounter with Lefroy, in December 1800, Reverend Austen decided he would retire and move his

family to Bath, in Somerset, and by all accounts, his younger daughter was not happy with the news. The move to Bath “was not only the greatest change that her life had ever known, but a change which was unwelcome in its nature” (LANE, 1996, p. 85), as Austen loved the freedom of the countryside, and was not fond of the ‘smoke and mirrors’ style of life in Bath. Despite having visited Bath in the past (much like Catherine Morland in *Northanger Abbey*), it was the first time Austen went to Bath as a resident (as happens with Anne Elliot to be in *Persuasion*). Bath was the perfect place for “husband hunting” (TOMALIN, 2000, p. 174), and it is plausible to imagine that Austen would have felt the pressure of finding a husband since her parents’ decision to retrench to the roman city. The move was followed by what is known as Austen’s quiet years, as very little was produced in the five years she spent in the city – she did start working on the manuscript of *The Watsons*, which remains unfinished, perhaps because its subject hit too close to home, when Austen’s father passed away and her mother, sister and she were left to their own devices, depending on the kindness of relations.

Biographers are prone to looking at Austen’s time in Bath as bleak and lacking all sorts of creative endeavours, but of course that is not known. That she did not produce while she was there it is easy to prove; however, it is as easy to claim that her time there was one for collecting impressions and anecdotes which would later fuel her writing. *Persuasion*, her last completed novel, is full of Bath and its inhabitants, and that is possibly due to the knowledge Austen had gathered about the place, and the new eye with which she saw the city she had known for years.

Jane and her sister Cassandra used to spend a considerable amount of time going from one friend’s house to another. In December 1802, during a visit to two of their good friends, Alethea and Catherine Bigg, their brother, Harris Bigg-Wither asked Jane Austen for her hand in matrimony.

Jane, no doubt very fond of her friends’ brother, whom she would have danced with when he was a child, accepted his proposal. The discrepancy in their ages was only five years, nothing of any moment; Eliza was ten years older than Henry. The entire Manydown household was delighted. The evening was passed in congratulations, and everyone went to bed rejoicing. (TOMALIN, 2000, p. 182-3)

—What followed the proposal and its acceptance was a sleepless night for Austen, leading her to the conclusion that she did not wish to marry Harris. She esteemed and respected him, but realised those two things were not enough to make her want to marry him. There were many pros in accepting his proposal: had they married, Austen would have become the mistress of a large and respectable Hampshire house, not far from her beloved birthplace of Steventon. Not only that, but she would also have been in a position to help her parents and siblings financially. On the other hand, had she married, it is likely she would have stopped writing, and that what she had already written would never see the light of day. Austen might not have found the same happy ending as she gave her characters, but she found a happy ending of her own, being a published author.

After the death of Reverend Austen and the impossibility to stay living in Bath due to their diminished income, the Austen women started to move around, and for the first three years, they lived in Southampton, in Austen’s beloved Hampshire. Austen was only able to fully settle, however, when her brother Edward, who had been adopted as a young boy by the wealthy and heirless Knights, comes into his inheritance and provides the Austen women with Chawton Cottage, for which Jane was grateful – “like her own Anne Elliot, since leaving Steventon, her private wishes had always centred on ‘a small house in their own neighbourhood’. Chawton Cottage, seventeen miles south-east of Steventon, was almost exactly that.” (LANE, 1996, p. 155). It was in Chawton that

Austen revised her early works – such as *Pride & Prejudice* and *Sense & Sensibility*, as well as writing *Persuasion* and *Mansfield Park* to completion, all at the small parlour table that survives to this day, adding to the aura behind the author's life. According to family records, Austen wrote in a room with a creaking door, and whenever she heard the tell-tale sound of the door meaning that someone was approaching, she hid her writing, even though her family were aware of her activities.

The Chawton years were the settled, fulfilling, productive years – but the years and the travels that had preceded them were not wasted. All that she had seen and read, all that she had learnt to feel for the English landscape, was there for her to draw on now that she had found the right conditions in which to exercise her genius. (LANE, 1996, p. 162)

During the last few years of her life, Austen saw herself, with the help of her favourite brother Henry, become a published author, successful enough to attract the interest of the Prince Regent, to whom she was invited to dedicate one of her novels⁷³. Trips to London for meetings with her publisher became part of Austen's life – not as quiet as many biographies lead us to assume.

In 1816, while she was working on *Persuasion*, Austen began to feel unwell, and many say that this unknown disease, which would a year later take her life at only 41 years of age, had an effect in her writing style, meaning that *Persuasion* had a different tone to all her other novels. *Persuasion* is unlike her previous boisterous novels: it is a mature novel, written by a mature woman, who has seen more of life than the one who wrote Elizabeth Bennet in *Pride and Prejudice*, but it also carries traces of weariness, as if its writer were eager to have it finished – Austen's meticulous plotting is not as clear in her last novel, and its ending feels rushed, some of the characters' stories unfinished. Austen's cause of death is still subject to debate, and as Tomalin (2000, p. 289) remarks, “two hundred years after her death, any diagnosis must be tentative”, for there is little left in the form of medical records for a comprehensive diagnosis.

Austen was buried in Winchester Cathedral due to her brother knowing the right people and getting her a place there, as most people would be buried in the graveyard, not in the cathedral itself. Her immediate family had no desire to publicise Austen as an author, and her gravestone, composed by her brother Henry Austen, makes no mention of her being a writer. It reads:

In Memory of
JANE AUSTEN,
youngest daughter of the late
Revd. GEORGE AUSTEN
formerly Rector of Steventon in the County
she departed this life on the 18th July 1817,
aged 41, after a long illness supported with
the patience and the hopes of a Christian

The benevolence of her heart,
the sweetness of her temper, and
the extraordinary endowments of her mind
obtained the regard of all who knew her and
the warmest love of her intimate connections.

Their grief is in proportion to their affection
they know their loss to be irreparable
but in their deepest affliction they are consoled

⁷³ *Emma* is the novel Austen, apparently begrudgingly, dedicated to the prince.

by a firm though humble hope that her charity,
 devotion, faith and purity have rendered
 her soul acceptable in the sight of her
 REDEEMER

Even though Austen's family seemed happy to have her write her stories as a pastime, announcing to the world that she was striving to make money as a published author was a different matter. In her gravestone, Austen is described with endearing words that speak of her ladylikeness and portray her as someone who could do no wrong, feminine traits that are more platitudes than descriptions of her personality – “the benevolence of her heart, the sweetness of her temper” – while her mind is only mentioned once, never in relation to literature, but as having “extraordinary endowments”. Her gravestone, then, starts the process of making Austen palatable to the late Georgian public, and most importantly, to the Victorian readers.

For many decades, the only known image of Jane Austen seen from the front that we had to rely on was one unfinished drawing by her sister Cassandra (today exhibited in the Nation Portrait Gallery in London), which depicts Austen as a serious young woman, with stern features. Many who knew her during her lifetime commented on the portrait not being a fair likeness. It could be argued, however, that this was how Cassandra saw her sister, who she knew intimately. The picture was never finished, but the facial features are the ones with most definition, and they bear similarities to the portraits of her brothers, meaning that there is probably some truth to Cassandra's drawing.

To the observer and reader of Austen, this sketch depicts a woman who does not look too pleased about having to sit down and pose for hours on end. She probably considered herself to have better things to do – like working on her writing. The arms are crossed and the face is not touched by a smile or by the gentleness seen in its future reimagining. The hair is not so much covered (a very practical if uncommon fashion for unmarried young ladies) as it is unfinished; in fact, apart from the facial features, the picture is not completed. It was only decades later that, during Victorian times, this image would receive a new treatment, and a polished finish.

In 1869, over fifty years after Austen's death, her nephew James Edward Austen-Leigh, son of Jane Austen's eldest brother, published the first full length biography of his aunt. Using the profit made through the sales of his book, Austen-Leigh commissioned a brass memorial tablet to be installed near to Jane Austen's grave in Winchester Cathedral. The tablet contains a small mention to her writings, and it reads:

Jane Austen. Known to many by her writings, endeared to her family by the varied charms of her character and ennobled by her Christian faith and piety was born at Steventon in the County of Hants, December 16 1775 and buried in the Cathedral July 18 1817.

The brass tablet, alongside the biography by James Edward Austen-Leigh, portray Jane Austen as conforming to Victorian ideals of how a woman should think and behave. Austen-Leigh's version of Austen depicts a woman dedicated to her family, uninterested in anything beyond her immediate circle, and whose writings were nothing more than a quirky hobby – according to Austen's nephew, she was unconcerned about making money or having literary success and wrote only for her own pleasure and to entertain her family.

This Victorian version of Jane Austen created by her nephew was accompanied by a new image of her, based on Cassandra's drawing, but more palatable to Victorian sensibilities, in which the novelist looks rosy-cheeked and demure. It is no wonder that

Austen is known to many as “Dear Aunt Jane”, for it was the image fed to the Victorians by her nephew – hence the ‘aunt’ – that remained and to this day is sold to readers as the ‘real Austen’. Moreover, Austen-Leigh’s biography depicted Jane Austen’s writing as nothing more than domestic and apolitical, almost as if saying that she may have written good novels, but that they did not go beyond the walls of the parlour and were not as serious as something a man might write.

Austen’s writing is composed by sarcasm and accurate descriptions of the English gentility of the early years of the 19th century; there might be elements of escapism in her novels, yes, but satire is never far away, and her depictions of the society she knew and live in are those of an observant participant, who is aware of one’s own folly, willing to make fun of it – elements that can be perceived not only in her fiction, but also in her letters to loved ones: her jokes and flippant remarks are always dotted with an acute awareness of herself and of those who surround her.

Austen’s ability to write satirically but to not offend, portraying with accuracy the society she knew could be said to be one of the reasons for her success. During World War I, men in the trenches would read Austen’s novels, as they reminded them of home, of a life felt a million miles away. Rudyard Kipling coined the term *Janeites*, to refer to Austen readers during the war in the homonymous short story, first published in 1926. To this day, *Janeites* is used to designate Jane Austen readers and fans, and many are unaware that Austen’s public in the early decades of the 20th century was composed in its majority by males who went to war and found comfort in her words.

The image conjured by James Edward Austen-Leigh of “dear Aunt Jane” has been proven extremely hard to debunk, even in the 21st century. Her most famous image is still the Victorian version of the drawing made by Cassandra, and even now, when Austen will be the first female author feature in a pound note⁷⁴, the image selected to represent the author is the Victorian, demure and sweet picture of Austen. Many biographers have written about Austen, but their success is limited, seeing as information about her life does not abound. Scholars and biographers writing about Austen’s life tend to write about the lives of those who surrounded her as a means to better understanding her own existence, for what is actually known about Austen herself is not enough material to feed the many biographies published about her.

The constant publications are testament to the fascination surrounding Austen’s writing and her “character”. Propelled by a series of television and film adaptations – adaptations of her novels and of her life – the late 20th century and the early 21st century have seen a rise in Austen’s popularity, and she has become the centre of discussions and debates like never before. Readers and enthusiasts are not satisfied by just consuming her novels and the screen adaptations: they want to know who Austen was, they want to understand her times and how they thought and behaved. More than that, they write their own versions of her novels and her life, similarly to the way myths and fairy tales are created.

Hampshire, Austen’s home county, boasts with Austen pride, but the same could be said about all the places and towns that have a connection with the writer, especially Bath. Not only do they have a festival in her name (the Jane Austen Festival, held annually and bringing together academics, enthusiastic fans, and admirers alike), they have also made her the theme of walking tours around the city, and gave her a place of her own, the Jane Austen Centre, celebrating Jane Austen’s time in Bath and her two novels set there, *Northanger Abbey* and *Persuasion*. Chawton Cottage, Austen’s final home, has been transformed into a museum in Jane Austen’s memory, and it attracts

⁷⁴ As of 2017, Austen is in the £10 note, issued by the Bank of England, celebrating the 200th anniversary of her death.

thousands of visitors every year from all over the world – despite not being the easiest place to get to. Bath's Jane Austen Centre, dedicated to the author's years in the city of Bath and her two novels set there, *Northanger Abbey* and *Persuasion*, is one of the principal conversion points for *Janeites* coming from all corners of the world, wishing to learn more about Jane Austen, her life, and her works. In England, every single place that can claim its connection to the novelist, so much so that a 'Jane Austen Trail' has been established, allowing enthusiasts and academics to follow in the writer's footsteps.

In 2011, biographer Paula Byrne uncovered what she believes to be an unknown portrait of Jane Austen in her later life, posing while in London. Much discussion has ensued since the finding of this new portrait, and many scholars believe it is nothing more than an imagining of Austen, rather than an actual portrait of the author. It is interesting to notice, however, that the new century seems to have brought with it a new image for the novelist – be it an authentic one or not. A new image that is, once again, filled with meaning and potentially more telling of our expectations as readers than of the real woman who lived over two centuries ago – the authenticity of the picture is almost surplus when the image depicted answers to contemporary ideals of what a female writer should be like – especially one of the pioneers.

Austen's alleged new portrait depicts a woman still in her prime enacting her profession: writing. Not only that, the portrait is believed to be set in London, with Westminster Abbey in the background. The woman in this picture is closer to the one drawn by Cassandra Austen than to the famous Victorian version of the author. Byrne argued her case well, and renowned Austen scholars such as Professor Kathryn Sutherland and Professor Claudia Johnson agree that this is, indeed, a picture of Jane Austen.

The previous portrait is a very sentimentalised Victorian view of 'Aunt Jane', someone who played spillikins, who just lurked in the shadows with her scribbling. But it seems to me that it's very clear from her letters that Jane Austen took great pride in her writing, that she was desperate to be taken seriously," said Byrne. "This new picture first roots her in a London setting – by Westminster Abbey. And second, it presents her as a professional woman writer; there are pens on the table, a sheaf of paper. She seems to be a woman very confident in her own skin, very happy to be presented as a professional woman writer and a novelist, which does fly in the face of the cutesy, heritage spinster view. (FLOOD, 2011, n/p)

By all accounts, the portrait seems to be a real depiction of Jane Austen, and that being the case, the image we have of the author is due to start changing. Interestingly, it is a new image of Jane Austen for a new century, nay, millennium, of readers, who have now gone beyond looking for a demure and sweet authoress, and who are aware that there is more to Austen's novels than romance and happy endings. The portrait of a professional woman writer makes for a happy marriage to the contemporary reader and the emergence of fourth wave feminism, much like the image of "dear Aunt Jane" worked for the Victorian imagination and expectations of women.

Undoubtedly there was a real Austen, but we will never get to meet her. Her truth can be found in her writings, in her personal letters, short stories and novels. Those show us a quick-witted mind and keen character observer, someone who took pride in her work, unlike what Austen-Leigh suggests, but was also sweet and family-oriented. Author J. M. Coetzee questions autobiographies as being a construct, founded on fact, but embellished by the teller, and it is no different in the case of Jane Austen, who might not have written her own story, but who has had her story told by so many throughout the past two centuries.

Are all autobiographies, all life-narratives, not fictions, at least in the sense that they are constructions (fictions from Latin *figere*, to shape or mould or form)? The claim here is not that autobiography is free, in the sense that we can make up our life-story as we wish. Rather, the claim is that in the making up our autobiography we exercise the same freedom that we have in dreams, where we impose a narrative form that is our own, even if influenced by forces that are obscure to us, on elements of a remembered reality. (COETZEE, 2016, p. 3)

Austen's many biographies and the three portraits discussed here form a kaleidoscopic image of the writer, as well as bringing to light a slightly different version of the author depending on the century she is being read (and written about). Cassandra's portrait of her sister is untouched and unfinished, just like the young Austen who sat for it was at the time; it also reflects the lack of real information about Jane Austen during her lifetime, meaning that all that is left from then are a few of her letters, testimonies of those who knew her, and her fiction. Austen's nephew's version is a romanticised Victorian ideal of how a woman should be, which suited both her readers in the second half of the 19th century and first half of the 20th century and her family members who wished to portray a domesticized version of their relative. The newly found version portrays a professional woman writer, not so young this time, but still active, in the country's capital, where all the action was – despite having been painted in 1815, the third picture is in accordance with the 21st century readers' sensibilities, and it is a happy coincidence that it has been uncovered now. There are as many Jane Austens as there are readers, and if each of these Austens is loosely based on any of the known portraits, there is at least some truth to all of them.

REFERENCES

- ADKINS, Roy; ADKINS, Lesley. *Eavesdropping on Jane Austen's England: How Our Ancestors Lived Two Centuries Ago*. London: Little, Brown, 2013.
- AUSTEN, Jane. *Emma*. London: Penguin, 2003.
- _____. *Mansfield Park*. London: Penguin, 2003.
- _____. *Northanger Abbey*. London: Penguin, 2003.
- _____. *Persuasion*. London: Penguin, 2003.
- _____. *Pride and Prejudice*. London: Penguin, 2003.
- _____. *Sense and Sensibility*. London: Penguin, 2003.
- _____. *Jane Austen's Letters*. (Edited by Deirdre Le Faye). 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- _____. *Minor Works* (edited by Robert W. Chapman). Oxford: Oxford University Press, 1998.
- AUSTEN, Henry. "Biographical Notice of the Author". In: AUSTEN-LEIGH, James-Edward; SUTHERLAND, Kathryn (Ed). *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- AUSTEN-LEIGH, James-Edward. *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections* (edited by Kathryn Sutherland). Oxford: Oxford University Press, 2002.
- AUSTEN-LEIGH, William; AUSTEN-LEIGH, Richard. *Jane Austen: A Family Record*. Rev. Deirdre Le Faye. New York: Barnes and Noble, 1989.
- AUSTEN-LEIGH, Richard A. *Jane Austen and Lyme Regis*. London: Spottiswoode and Co., 1946.
- BECOMING Jane. Directed by: Julian Jarrold. Produced by: Graham Broadbent, Robert

- Bernstein, Douglas Rae. Screenplay by: Sarah Williams, Kevin Hood. Cast: Anne Hathaway, James McAvoy, Julie Walters, James Cromwell, Maggie Smith. UK: Miramax, 2007. 1 DVD (120 min).
- BYRNE, Paula. *The Real Jane Austen: A Life In Small Things*. London: Harper Press; 2013.
- COETZEE, J. M., KURTZ, Arabella. *The Good Story – Exchanged on Truth, Fiction and Psychotherapy*. London: Vintage, 2016.
- FLOOD, Alison. “Jane Austen biographer discovers ‘lost portrait’”. In: The Guardian, December 2011. Accessed on: 18 February 2017. Available at: <<https://www.theguardian.com/books/2011/dec/05/jane-austen-lost-portrait>>.
- HARMAN, Claire. *Jane’s Fame: How Jane Austen Conquered the World*. New York: Henry Holt, 2010.
- KIPLING, Rudyard. “The Janeites”. *Debits and Credits, The Collected Works of Rudyard Kipling*. Garden City, NY: Doubleday, Doran & Company, 1941.
- LANE, Maggie. *A Charming Place, Bath in the Life and Times of Jane Austen*. Bath: Millstream Books, 1988.
- _____. *Jane Austen and Lyme Regis*. Winchester: Sarsen Press, 2003.
- _____. *Jane Austen’s England*. London: Robert Hale Ltd., 1996.
- LE FAYE, Deirdre. *A Chronology of Jane Austen and her Family: 1700-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- _____. *Jane Austen’s Country Life: Uncovering the rural background to her life, her letters and her novels*. London: Frances Lincoln Ltd., 2014.
- _____. *Jane Austen: The World of Her Novels*. London: Frances Lincoln, 2002.
- LE FAYE, Deirdre. “Memoirs and biographies”. In: TODD, Janet (Ed.). *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.51-58
- SPENCE, Jon. *Becoming Jane Austen*. New York: Hambledon Continuum, 2007.
- TODD, Janet (Ed.). *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- TOMALIN, Claire. *Jane Austen: A Life*. New York: Knopf, 2000.
- WALDRON, Mary. *Jane Austen and the Fiction of Her Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- WORSLEY, Lucy. *Jane Austen at Home A Biography*. London: Hodder & Stoughton, 2017.

A “POÉTICA DO INVISÍVEL” EM BABILÔNIA 2000, DE EDUARDO COUTINHO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS CIDA, DJANIRA E CONCEIÇÃO

Rafael de Almeida Moreira
Cilene Margarete Pereira

Submetido em 24 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 04 de novembro de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 232- 246

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

A “POÉTICA DO INVISÍVEL” EM BABILÔNIA 2000, DE EDUARDO COUTINHO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS CIDA, DJANIRA E CONCEIÇÃO

THE “POETICS OF THE INVISIBLE” IN BABILÔNIA 2000, BY EDUARDO COUTINHO: AN ANALYSIS OF CHARACTERS CIDA, DJANIRA E CONCEIÇÃO

Rafael de Almeida Moreira*

Cilene Margarete Pereira**

RESUMO: O objetivo deste artigo⁷⁵ é apresentar uma análise do documentário *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, a partir do que chamamos de “poética do invisível”, alicerçada na trajetória estético-política do diretor, que sempre privilegiou, em seus filmes, a reflexão sobre os excluídos sociais, ouvindo-lhes e dando-lhes visibilidade através de seu dispositivo fílmico. A expressão se refere a uma forma de tornar visível (pelo cinema documental) o que é invisível socialmente, evidenciando a arte como lugar de problematização e reflexão sobre a existência, assegurando-lhe uma função de fundamental importância no mundo. Para tanto, selecionamos quatro personagens, entendendo que o modo como são concebidas revelam melhor o que chamamos de sua “poética do invisível”.

PALAVRAS-CHAVE: cinema documentário; Eduardo Coutinho; “poética do invisível”.

ABSTRACT: The objective of this article is to present an analysis of the documentary *Babilônia 2000* (2000) by Eduardo Coutinho, from what we call the “poetics of the invisible”, based on the director’s aesthetic-political trajectory, which he privileged in his films, reflecting on the socially excluded by listening to them and giving them visibility through their filmic device. The expression refers to a way of making visible (through documentary film) what is invisible socially, showing art as a place of problematization and reflection on existence, assuring it a function of fundamental importance in the world. To that end, we selected four characters, understanding that the way they are conceived, as characters, by the filmic structure of Coutinho, better reveal what we call his “poetics of the invisible”.

KEYWORDS: cinema documentary; Eduardo Coutinho; “poetics of the invisible”.

1. Introdução

Este artigo reflete sobre os elementos que evidenciam o que chamamos de “poética do invisível”⁷⁶ na obra do diretor Eduardo Coutinho,⁷⁷ alicerçada em sua

* Docente no Centro Universitário do Sul de Minas (UNIS-MG), Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR) com bolsa parcial da CAPES. E-mail: almeidamoreira@hotmail.com

** Docente no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br

⁷⁵ Este artigo é produto derivado da dissertação de mestrado “Babilônia 2000: a ‘poética do invisível’ no cinema documentário de Eduardo Coutinho” Disponível em:

<http://www.unincor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_rafael_de_almeida.pdf>.

⁷⁶ A mesma expressão foi empregada como título de um texto jornalístico, redigido por Dominik Giusti, em 2014, para a *Revista Amazônia Viva*. A matéria descreve a participação de jovens artistas plásticos paraenses na 31.ª Bienal Internacional de São Paulo.

⁷⁷ Dentro da vasta filmografia de Coutinho, é importante destacar a divisão de fases proposta por Cláudio Bezerra (2014). A primeira fase estaria associada, segundo o ensaísta, à produção documental feita para o programa *Globo Repórter*. A segunda fase do documentário de Eduardo Coutinho é marcada pela ruptura

trajetória estético-política, que sempre privilegiou a reflexão sobre os excluídos sociais, ouvindo-lhes e dando-lhes visibilidade através de seu dispositivo fílmico. Essa perspectiva do diretor de dar importância à vida miúda das pessoas comuns, muitas delas de um lugar social desprestigiado, é o que configura sua “poética do invisível”. A expressão se refere, assim, a uma forma de dar visibilidade (pelo cinema documental) a algo que não tem visibilidade, ou seja, aquilo que é invisível socialmente. Ressaltamos que o tipo de documentário que Eduardo Coutinho faz é aquele que evidencia a construção/produção de um filme a todo o tempo, mas, nesse caso, trata-se da forma documental. A questão da invisibilidade, nesse sentido, diz respeito ao tema e aos tipos humanos do documentário de Coutinho, entendendo que o diretor se utiliza de um dispositivo fílmico visível para falar de seres invisíveis.

Para evidenciar a “poética do invisível”, escolhemos para nossa análise o filme *Babilônia 2000*, no qual cinco equipes de cinema percorreram os morros da Babilônia e do Chapéu Mangueira, colhendo depoimentos dos moradores durante o último dia do ano de 1999. O filme “[...] reúne quase 40 personagens, a maioria registrada de forma imprevista ao longo de um dia de filmagem, e foi montado em tempos bem desiguais. Há conversas que podem durar quase sete minutos e inserções brevíssimas de dez segundos” (LINS, 2007, p. 122). No filme, Coutinho não segue roteiros pré-determinados e realiza planos relativamente fixos, apesar de utilizar dispositivos mais modernos e compactos em relação a documentários já realizados. *Babilônia 2000* apresenta, portanto, características diferentes de outros documentários do diretor, como *Santo Forte*, por exemplo, no qual uma pesquisa mais longa e depoimentos mais demorados e uniformes podem ser observados (Cf. LINS, 2007, p. 124).

A respeito da pré-produção do filme, Verônica Ferreira Dias, na dissertação *O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*, esclarece que

Devido a dificuldades orçamentárias, a equipe só se formou vinte dias antes da filmagem, e durante esse breve período precisaria concluir a pesquisa de personagens e locações. A equipe era composta de profissionais e voluntários com pouca ou nenhuma experiência. Por falta de tempo, não foram produzidas fichas de personagens. A equipe de pesquisadores foi dividida em duas duplas que com mini-câmeras digitais, gravaram os moradores dispostos a “conversar, participar de um filme sobre a expectativa da passagem de ano”, segundo informação de Cristiana Grumbach [assistente de direção] (DIAS, 2003, p. 26).

O processo de direção também é diferente dos demais trabalhos de Eduardo Coutinho. Seus filmes normalmente foram dirigidos de forma centralizada, ou seja, apesar da equipe composta por cinegrafistas, diretores de fotografia e assistentes de direção, o próprio Coutinho participava efetivamente de todas as conversas. No caso de *Babilônia 2000*, além de sua equipe de gravação, outras quatro equipes também conversavam e colhiam imagens e depoimentos dos moradores. O compartilhamento de direção dentro do cinema documental, comumente fixado no formato diretor e entrevistado, neste filme, de acordo com Lins, passa a ser um compartilhamento de direção entre o diretor, entrevistado e demais equipes, indicando uma perspectiva de interseção através dos profissionais que já trabalhavam com ele em outros filmes (Cf. LINS, 2007, p. 126).

com a televisão e a entrada efetiva na produção de um cinema independente. Já a terceira fase é caracterizada pela descoberta de uma maneira própria de fazer documentários. A partir de *Santo Forte* (1999), Coutinho inaugura “[...] um estilo de documentário cuja finalidade é fazer as pessoas narrarem as experiências de suas vidas com criatividade e improviso” (BEZERRA, 2014, p. 30).

Apesar da reunião de diversas personagens, algumas se destacam em *Babilônia 2000*, tanto pelo valor de seus depoimentos, tempo de duração e número de aparições, quanto pela forma como estas são organizados por Coutinho, na montagem final do filme. Neste artigo, deter-nos-emos na análise de Maria Aparecida Alves (Cida), Djanira Santos Alves (Djanira) e Conceição Ferreira da Silva (Conceição), entendendo que o modo como são concebidas como personagens, revelam sua “poética do invisível”.

2. A atuação de Cida

Assim como ocorre com a personagem Fátima⁷⁸, Cida tem várias participações. A primeira é bastante breve,⁷⁹ e acontece quando a equipe de Coutinho chega à casa da moça, onde reside também sua mãe, Dona Djanira. A personagem diz por que está em casa naquele momento: “Graças a Deus, eu dispensei meus alunos cedo porque a professora não veio.” Inicialmente a personagem já se apresenta na cena demonstrando certo nível de intimidade com os integrantes da equipe. Dias aponta que “em *Babilônia 2000*, assim como nos outros filmes de Coutinho, também é possível identificar a existência de uma pesquisa feita previamente” (DIAS, 2003, p. 26-27). Nesse sentido, podemos atribuir a relação próxima entre Cida e a equipe de produção do filme devido à condição da pesquisa antecipada, feita com os moradores dos dois morros.

Bem no início do plano o diretor de fotografia realiza uma panorâmica da esquerda para direita e capta o momento em que Cida conversa com a equipe.⁸⁰ Ao escolher, no processo de montagem, essa imagem com um tom relativamente informal, Coutinho nos apresenta seu documentário como uma espécie de revelação do natural da vida cotidiana, da rotina das moradoras, sem manipulações ou roteiros preestabelecidos, desde a abertura do portão e o abrandamento dos cães da casa até a acomodação de Cida no sofá.

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 1 - Panorâmica se inicia na personagem Dona Djanira e finaliza em Cida

A segunda participação de Cida no filme já ocorre em outro lugar. A personagem está na janela de sua casa, emoldurando o enquadramento da câmera. A personagem inicia seu relato falando do seu gosto pelo teatro: “fiz um trabalho bonito durante cinco anos com o pessoal do Teatro do Oprimido, eu curto muito teatro, quero

⁷⁸ Para uma análise aprofundada da personagem Fátima acesse o artigo: <
<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2525/2520>>

⁷⁹ O plano inicia em 14min09s e finaliza em 14min21s.

⁸⁰ Para a elucidação de algumas considerações a respeito do cinema documentário por meio de um panorama histórico do gênero e a apresentação de um conjunto de elementos formais e narrativos que caracterizam este tipo específico de filme é interessante acessar o artigo “Cinema documentário: algumas considerações” do mesmo autor desta análise. Cf. <
http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/4949/pdf_121>

ver se eu me aperfeiçoo um pouco”. Junto à captação da fala da personagem, é possível ouvir vários latidos; entretanto, não há intervenção do diretor ou da equipe para uma possível captação mais silenciosa. Isso sugere, portanto, que o filme registra imagens e sons captados no momento da gravação, sem tratamento acústico ou de imagem na edição.

Cida começa a falar de seu irmão. Além de evidenciar a desenvoltura artística do irmão, a personagem o descreve como um homem de uma beleza notável: “na verdade eu vou te dizer, meu irmão, modéstia a parte era um Sidney Poitier do Brasil, do Rio de Janeiro, muito bonito, negro muito bonito”.

Com uma fala mais pausada, mais pensativa e visivelmente emocionada, Cida se refere à entrada de seu irmão na Polícia Militar

Meu irmão, ele... Virou Polícia Militar, não era, ele virou Polícia Militar. Ele se casou, e... Se incorporou pra PM. [...] Tem 22 anos que eu perdi o meu irmão, foi dali que ele começou a observar, que ele pensava, ele relatou para minha mãe e para o meu pai, que a Polícia Militar ele pensava que era algo para poder, é, proteger e cuidar da sociedade.

Ao escolher essa cena na montagem final do filme, Coutinho estabelece uma ligação com o filme *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, no qual a relação de violência e tensão existente entre a polícia e a comunidade, decorrente do tráfico de drogas, é um dos pontos de partida. O tema da violência policial emerge novamente, revelado pelo dispositivo fílmico do diretor, através do relato dos moradores de comunidades; neste caso, um morador que se tornou policial militar, mas que acabou punido por um sistema.

Fonte: *Babilônia* 2000



Figura 2 - Cida se emociona ao falar do irmão

Coutinho aparece de relance na cena e Cida enxuga as lágrimas. Essa imagem, que poderia ter sido retirada no processo de montagem, remete a uma espécie de aproximação entre diretor e personagem, sugerindo representar o desejo do diretor de fotografia em relação ao espectador, ou seja, que este se aproxime de Cida e de sua emoção.

Fonte: *Babilônia* 2000



Figura 3 - Cida pede para fechar sua participação de outra maneira

A personagem pede para não encerrar sua fala daquela maneira: “Só que eu não queria fechar assim, queria fechar, tá bom?”. Coutinho, assim como havia feito com a “sugestão/pedido” de Fátima (na introjeção da canção “Mercedes Benz” no filme), atende ao desejo de Cida, que revela para o filme sua família e a forma como foi educada pelos pais. Só temos acesso ao pedido de Cida por que o diretor o preserva em sua montagem. A montagem estabelece, novamente, um papel muito importante na construção da narrativa da personagem. Para Tupinambá, essa cena “seria um belo final de entrevista jornalística a personagem chorando por motivos da violência do morro, mas ela deixa claro que não quer terminar dessa forma, afinal, a vida na favela vai muito além da tristeza” (TUPINAMBÁ, 2006, p.64).

Cida retoma seu relato de forma descontraída, elenca as características positivas do irmão, depois dá vazão à emoção, não conseguindo conter as lágrimas. Em um outro tipo de documentário e documentarista, essa construção narrativa poderia ser encerrada nas lágrimas da personagem, uma vez que se alcança o maior nível dramático do relato. No caso do cinema documental de Coutinho, no qual o interesse é o outro e sua experiência de vida, respeitando a forma escolhida pela personagem para relatá-la, o que se destaca é o sujeito e sua voz narrativa. Nesse caso, Cida também acena para sua própria direção, revelando uma participação ativa e efetiva na narrativa de *Babilônia 2000*.

Podemos observar que num primeiro momento, o depoimento de Cida centra-se na figura elogiosa do irmão para depois falar de sua morte. Depois de reestabelecida emocionalmente, tece considerações a respeito das crianças de hoje.⁸¹

Hoje quando eu vejo crianças, não falando de crianças de rua, mas crianças que eu vejo que não tem assim um horário para comer, entende, a mãe não se preocupa se ela comeu uma papinha de cenoura... eu fui criada neste estilo compreende? Vestidinha, limpinha, cheirosinha.

Este segundo momento da fala, na segunda aparição de Cida, nos remete ao que Bezerra apresenta como “performance educativa”.⁸² A partir do conceito de narrador, conforme desenvolvido por Benjamin, Bezerra observa que relatos como este “[...] apresentam um sentido moral e uma ‘dimensão utilitária’”, expondo um modo de aconselhamento para a vida e um tipo de “ensinamento, uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida” (BEZERRA, 2014, p. 116).

Já terceira aparição de Cida evidencia um papel fundamental no filme de Coutinho, o de articuladora de novas conversas, feitas estas em uma creche da

⁸¹ O plano inicia em 25min25s e finaliza em 25min38s.

⁸² Além das performances melodramática e educativa evidenciadas em nossa análise, Bezerra propõe que: “A atuação bem-humorada e/ou irônica, com gestos e expressões engraçadas marca a *performance divertida* [...] de Djanira e a filha, de *Babilônia 2000* [...]” (BEZERRA, 2014, p. 136).

comunidade do Morro. A personagem aparece em um local pequeno, onde é hospedada a rádio comunitária. Como o local é muito apertado, o operador de áudio direto⁸³ divide a cena com Cida, evidenciando novamente o tipo de documentário participativo proposto por Coutinho.

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 4 - Sequência no qual Cida comanda a Rádio Comunitária.

Cida notifica os moradores sobre a presença de uma equipe de filmagem na comunidade e convida todos a gravarem seus depoimentos, lembrando que a equipe ficará à disposição dos moradores na creche. Nesse sentido, podemos entender que somente em sua terceira aparição, em função da escolha do diretor em gravá-la atuando na rádio como locutora e responsável pelos informes, a personagem ganha o *status* de líder comunitária.

Ainda há uma quarta e última participação da personagem no filme. Dessa vez, apenas ouvimos sua voz. No momento em que os créditos finais aparecem, dois trechos retirados de suas conversas com Coutinho (que não entraram no filme) são inseridos em formato de *off*. No primeiro momento,⁸⁴ a personagem sintetiza sua relação com a comunidade: “São quarenta anos de comunidade, né. Meu umbigo está enterrado no Chapéu Mangueira como diz o outro, e eu amo essa comunidade, gosto muito”.

Analisando pela perspectiva da montagem, identificamos que o diretor constrói um final menos melancólico e mais vivaz à personagem, em uma espécie de retribuição por sua conduta colaborativa no processo de filmagem e pela forma com que revelou sua intimidade para as câmeras de maneira tão gentil. Este espaço, nos créditos finais, além de revelar uma relação de generosidade e colaboração entre diretor e personagem, evidencia a preocupação de Coutinho com a complexidade da vida de Cida, ao revelar aspectos negativos e positivos de sua vivência, suas fragilidades e sua força, constituindo-a com um sujeito atuante por seus posicionamentos e sua verdade, construída por ela sem grandes intervenções do diretor. Coutinho faz, assim, emergir, por todo o processo de construção fílmica (que envolve enquadramentos, cortes, montagem, forma narrativa, performance), Cida, posicionando parte importante de seu relato numa moldura natural (a da janela), possibilitando a ela sua própria atuação, sua própria construção como personagem.

3. Djanira e Conceição: vozes discordantes

⁸³ Profissional responsável pela captação do áudio através de microfone direcional ligado a um gravador digital.

⁸⁴ O plano inicia em 76min55s e finaliza em 77min04s.

Em *Babilônia 2000*, Dona Djanira e Dona Conceição aparentam ser as duas personagens mais velhas do documentário. Essas vozes experientes remetem à ideia de Benjamin a propósito do narrador e de sua experiência de vida, convertida em narrativa. Ancorada nos princípios de Benjamin,⁸⁵ ao tratar da questão da narração advinda das vozes dos mais velhos, Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*, observa que “[...] a narração é uma forma artesanal de comunicação” (BOSI, 1994, p. 88). Para a autora, o princípio básico da narração não pode ser associado ao confinamento dos livros, pois “[...] seu veio épico é oral” (BOSI, 1994, p. 85). No caso de *Babilônia 2000*, as duas personagens mais velhas se apresentam no filme como personagens que convertem suas respectivas experiências em narrativas. No entanto, são narradoras de temperamentos distintos. Por meio da expressão dessas duas mulheres, é possível perceber como elas acabam por ocupar posições diferentes em relação a temas comuns, como o trabalho, por exemplo, e como este está no cerne de sua experiência narrativa, sobretudo a de Dona Djanira, mãe de Cida.

Dona Djanira inicia sua participação de maneira bem expansiva.⁸⁶ A personagem aparece abrindo com cuidado o portão se referindo de maneira carinhosa aos membros da equipe. O diretor de fotografia inicia a entrada na casa após a negociação entre a equipe e a personagem. Há um corte, e a equipe já aparece dentro da casa.⁸⁷

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 5 - Dona Djanira recebe a equipe de Coutinho

Dona Djanira aponta para uma amabilidade normalmente associada aos idosos, na medida em que exerce um papel quase maternal. Um breve quadro é realizado, no qual a poltrona, que a personagem utilizará na conversa, aparece vazia. Dona Djanira surge e pede licença para se sentar. Observamos, na cena, a relação respeitosa entre a personagem e diretor, visto que esta pede licença para sentar na poltrona da sua própria casa, evidenciando, com isso, que reconhece a posição de Coutinho como diretor das ações que ela empreenderá. De certa maneira, a conduta dúctil de Dona Djanira se difere de algumas personagens de *O Fim e o Princípio*, se pensarmos que existe um confronto maior (não no sentido de falta de reciprocidade) com a “[...] recusa deles [personagens] de se manterem na função de ‘entrevistados’, [há] uma interação efetiva, uma conversa de fato, em que o cineasta é convocado a responder muitas vezes às mesmas questões que ele coloca [...]” (MESQUITA; LINS, 2014, p. 51).

Fonte: *Babilônia 2000*

⁸⁵ Benjamin observa que a narrativa tradicional, aquela ancorada na oralidade, é uma produção artesanal, apresentando a fala do indivíduo como uma marca identitária, assim como o artesão imprime sua identidade em sua obra. (Cf. BENJAMIN, 1985, p. 205).

⁸⁶ O plano inicia em 13min47s e finaliza em 14min08s.

⁸⁷ Essa cena já foi descrita anteriormente, no tópico de análise da personagem Cida.



Figura 6 - Sequência com a cadeira vazia e posteriormente com Dona Djanira assentada

Embora Coutinho esteja em posição privilegiada, a conversa entre os dois velhos se dá em clima de reciprocidade, devido justamente à equiparação de idade. Neste sentido, em função dessa condição (um velho ouvindo outro velho), acreditamos que não exista o que Bosi chama de “abdicção do diálogo” em função de uma ideia de superproteção, que, na verdade, funciona como “banimento ou discriminação” (BOSI, 1994, p. 78) da visão dos velhos. Talvez por isso o depoimento de Dona Djanira traga um tom confessional ainda maior do que ocorria com o de Cida, sua filha, ao revelar intimidades relacionadas não só a ela (relativas a seu casamento), mas a personalidades políticas, como é o caso de Juscelino Kubistchek.

Já na participação de Dona Conceição,⁸⁸ não há todo um preparativo para o início da conversa (pelo menos aparente na montagem do filme). Observamos uma concisão (se comparada à extensão inicial de Dona Djanira) até o ponto de início da fala da personagem. O diretor de fotografia utiliza (assim como fez na casa das personagens Cida e Dona Djanira) o recurso do movimento panorâmico da direita para esquerda, apresentando-nos uma visão geral do local da conversa, aparentemente a sala ou quarto da personagem. Essa espacialidade no filme (que é construída pela câmera) nos remete à relação entre um espaço físico contraído/reduzido, no caso da casa de Dona Conceição, em contrapartida à ampla sala de Dona Djanira, levando-nos a crer na existência de uma espécie de repercussão na própria personalidade das personagens, criando, no efeito narrativo do filme, mais um ponto divergente entre elas. É como se os espaços nos quais ocorrem as conversas refletissem a própria conversa e a personalidade das personagens: no caso de Dona Djanira, expansiva e aberta; no de Dona Conceição, fechada e sucinta.

Fonte: *Babilônia* 2000



Figura 7 - Após movimento panorâmico, Dona Conceição inicia seu relato

⁸⁸ O plano inicia em 66min54s e finaliza em 67min01s.

No fim do movimento de câmera, notamos a presença de Consuelo Lins (uma das diretoras de filmagem), sentada ao lado da senhora. Elas estão folheando um álbum de fotografias. Após o corte desta cena, Dona Conceição começa seu relato. Observamos que Consuelo está presente nas duas conversas. A cumplicidade entre os dois (Coutinho e Lins) está refletida na narrativa final do filme, e pode ser visualizada de maneira muito clara no processo de montagem. Essa condição nos remete à ideia de que Lins ocupa, dentro da equipe, uma função de assistente de direção de Coutinho, mas que em alguns momentos trabalha como diretora de filmagem com outra equipe. Ao ficar muito próxima do diretor nessas ocasiões (com personagens essenciais para a construção do filme) reforça-se a ideia de que o diretor não precisa estar efetivamente no momento do encontro para construir sua narrativa, pois os membros de sua equipe funcionam como uma espécie de extensão do seu olhar.

A partir do início das falas das personagens, observamos que as conversas apresentam tons diferentes. Apesar do modo participativo proposto por Nichols estar evidente nos dois encontros, Dona Djanira, de certa maneira, expõe seu relato sem muita intervenção do diretor, enquanto Dona Conceição recebe um estímulo maior por parte do cineasta para que possa narrar suas experiências. Em linhas gerais, o discurso de Dona Conceição gira em torno de sua relação com a religião, passado, trabalho, casamento e morte/futuro. Já Dona Djanira relata histórias sobre trabalho, passado, política, racismo, expectativa para a virada e casamento. Nesse caso, três temas se destacam em ambas as narrativas: o trabalho, o passado e o casamento.

Dona Djanira inicia sua fala⁸⁹ relatando ao diretor como foi seu processo de mudança para o Rio de Janeiro. Ao ser questionada como e por que veio parar na capital fluminense, a personagem justifica que, aos 14 anos de idade, diante da pobreza em sua cidade natal, Itajubá, sul de Minas Gerais, recebeu um convite e sua mãe escolheu seu destino. A condição da vinda para a capital, por escolha da mãe, não aparenta ser um fator que aborrece a personagem. Após um corte de cena,⁹⁰ a senhora começa a detalhar com certo entusiasmo: “Eu trabalhei na casa do Dr. Vinícius Valadares, eles eram muito amigos do Juscelino Kubitschek.”. Coutinho fica curioso e questiona: “Quer dizer que a senhora conheceu o presidente?”. “Muito”, ela responde. Neste momento, a câmera se aproxima do rosto da personagem, gerando a sensação de uma ampliação e de importância da história.

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 8 - Momento em que a imagem de Dona Djanira é ampliada pela câmera

Coutinho quer saber detalhes, e a personagem conta episódios, até com certo nível de intimidade, envolvendo o então Presidente. Mantendo o tom brioso, Dona

⁸⁹ O plano inicia em 14min27s e finaliza em 15min00s.

⁹⁰ O plano inicia em 15min00s e finaliza em 16min00s.

Djanira recorda uma passagem na qual o presidente estava: “O Juscelino quando ia lá, quem colocava ele dentro do apartamento era eu, porque ninguém tinha, todo mundo com vergonha de buscar, eu ia lá na Av. Atlântica, assoviava ele, ele vinha, todo vestidinho, ‘presidentinho’, eu botava ele pra dentro.” Neste relato, observamos uma espécie de “performance exibicionista” se levarmos em consideração que “Seus feitos, atributos ou ‘qualidades’ pessoais são exaltados com certa veemência [...]”, conforme aponta Bezerra (2014, p. 105).

No caso de Dona Conceição, a conversa começa com uma fala da personagem:⁹¹ “A reza da gente vem de avó, bisavó, tudo assim, sabe? De família”. Coutinho quer saber se as pessoas ainda a procuram e se ela cobra pelas orações. A personagem responde: “Eu não, cobrar para quê? Deus não cobrou nada de ninguém”. Sem que haja um corte de cena, Coutinho muda o tom (aparentemente mais carinhoso) e pergunta: “Dona Conceição, esse retrato bonito aí atrás da senhora, quem é?”, tentando trazer à tona memórias da personagem. Diferente de Dona Djanira, Dona Conceição não esboça grande entusiasmo e ao ser questionada, responde: “É meu, sou eu quando era nova”. “Quantos anos a senhora tinha naquele retrato?”, pergunta Coutinho. A personagem responde: “Eu tirei esse retrato aqui, acho que eu estava com 19 anos.”. Apesar da concisão das respostas de Dona Conceição, o relato dela é dotado de expressividade, justamente por pontuar outro tipo de narrativa e de personagem, que se distancia da espontaneidade de Dona Djanira.

Os relatos envolvendo relações de trabalho também se diferem da narrativa de Dona Djanira. Apropriando-se da expressão que ouvira da primeira senhora, Coutinho questiona Dona Conceição: “A senhora trabalhava em casa de madame, como é que era?” A personagem afirma: “Casa de família”. Coutinho questiona: “Casa de família?”, sugerindo uma ampliação, extensão da fala da personagem, que responde de maneira categórica: “É, casa de exploração né? Pessoal só explorava a gente, fazia todo o serviço pra ganhar mixaria”. É interessante como há, aqui, uma reorganização semântica do vocábulo empregada doméstica, evidenciando um tipo de saber que se constrói por meio do diálogo. A variação vai de “doméstica” (termo usado por Coutinho) a “trabalhar em casa de madame” (expressão de Dona Djanira), passando por “casa de família” e “casa de exploração” (termos de Dona Conceição), repercutindo, nessas duas escolhas finais, uma gradação que denuncia a situação (mascarada) de abuso vivida por mulheres negras e pobres, ainda quando crianças ou adolescentes, funcionando inclusive como uma espécie de desmascaramento da família tradicional burguesa.

Coutinho quer saber se ela trabalhou a vida inteira assim: “Trabalhei”. Diferente da relação saudosa que Dona Djanira tem com um passado, rodeado de personalidades e lugares importantes, mesmo na condição de trabalhos domésticos; Dona Conceição, aparentemente, não tem boas recordações ao se lembrar de suas atividades laborais. De algum modo, a insatisfação de Dona Conceição faz com que a personagem apresente uma consciência política na expressão de um discurso de protesto no que diz respeito às relações de poder e de trabalho. Talvez resida aí um dos pontos de importância do relato de Dona Conceição que, sutilmente, pontua um aspecto social e de classe fundamental no entendimento do universo humano organizado por Coutinho em *Babilônia 2000*.

Fonte: *Babilônia 2000*

⁹¹ O plano inicia em 67min08s e finaliza em 67min48s.



Figura 9 - Expressão das personagens ao falarem da relação com o passado e o trabalho

No que tange ao tema casamento, Dona Conceição é bem enfática.⁹² Ao ser indagada por Coutinho “A senhora casou?”, Conceição responde: “Graças a Deus não, casar pra quê? (risos)”. Ao relembrar seu passado, Dona Conceição demonstra que teve certo nível de liberdade por ter feito a escolha de não se casar. Coutinho pergunta:⁹³ “Quando a senhora era moça, a senhora gostava de uma gafeira ou não?”. “Eu gostava muito. Eu dançava quinta, dançava sábado, domingo e quinta-feira, dançava direto”, conta a senhora.

Quando trata deste tema, Dona Djanira tem duas posições ao discutir o tema. Quando diz que Juscelino era um homem “mulherengo” “bonitão” e “simpático” deixa subentendido para Coutinho o que ela entende como “doença do homem”, ou seja, uma espécie de justificativa para as atitudes “instintivas” masculinas. A personagem alega que sua mãe “engomava” seu pai para sair na noite para “namorar”. Ao mesmo tempo que admite não aceitar essa condição, inclusive afirmando “se meu marido fosse mulherengo, ele ia ficar a vida toda mulherengo, por que comigo nunca mais”, a personagem carrega discursos que de certa maneira evidenciam uma construção da imagem baseada no lugar central ocupado pelo homem na sociedade, com afirmações como “O homem é da rua e a mulher é de dentro de casa” e “ele era mulherengo o que vai se fazer”. Na perspectiva de Lins, a personagem, ao relatar os acontecimentos relacionados a seu contexto familiar, está em um estado de “[...] aparente aceitação desse machismo à brasileira” (LINS, 2007, p. 133). Coutinho lembra, no documentário *7 de Outubro*, que o relato de Dona Djanira a respeito da relação de seus pais remetia ao poema “Caso do Vestido”, de Carlos Drummond de Andrade:

[...] ela conta a história do pai dela que é exatamente o “Caso do Vestido” do Drummond. É o poema do Drummond. Que o pai ficava em casa todo sábado e a mãe engomava, botava todo engomadinho e ele ia para a zona, e no dia seguinte voltava e ela dizia “minhas filhas, vosso pai estais chegando”, entende? Quer dizer, é impressionante (COUTINHO, 2013).

Os discursos discordantes de Dona Djanira e Dona Conceição são exemplos de como Coutinho privilegia a importância da voz dos mais velhos, sintetizado pela ideia de que “a conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte” (BOSI, 1994, p. 82), além de valorizar e dar espaço para relatos do universo feminino, fazendo emergir vozes muitas vezes silenciadas, subjugadas ou colocadas em uma condição de inferioridade pelo próprio universo do cinema.

⁹² O plano inicia em 68min15s e finaliza em 68min21s.

⁹³ O plano inicia em 68min21s e finaliza em 68min42s.

Nos relatos de Dona Djanira e Dona Conceição, o procedimento político-estético de Coutinho se destaca ainda mais, uma vez que, além da questão de gênero, raça e classe social (são mulheres negras e pobres), impõe-se a faixa etária, inclusive se levamos em consideração a forma com a qual os velhos são tratados na chamada “sociedade industrial”, conforme alerta Bosi: “A moral oficial prega o respeito ao velho mas quer convencê-lo a ceder seu lugar aos jovens, afastá-lo delicada mas firmemente dos postos de direção. Que ele nos poupe de seus conselhos e se resigne a um papel passivo” (BOSI, 1994, p. 78)

4. Considerações finais

Conforme observado nas análises apresentadas neste artigo, em *Babilônia 2000*, Coutinho estabelece uma relação muito humana com suas personagens, que são colocadas em destaque, por meio de suas vozes, gestuais e histórias. Essa relação de proximidade com suas personagens pode ser pensada por meio da rejeição do diretor ao termo “entrevista”, ao qual o cineasta atribuir um significado de impessoalidade. Para Coutinho, trata-se uma “conversa” entre personagens, da qual ele é também uma.

A maioria dos que fazem documentários fazem, efetivamente, entrevistas. As entrevistas têm um lado jornalístico e de depoimento. **Entrevistas e depoimentos são coisas para a História. São coisas que se fazem com especialistas.**

E eu trabalho com pessoas comuns. A pessoa conta um fato histórico e, se ele é verdadeiro ou não, deixa de ter importância. **As conversas são conversas porque falo com pessoas anônimas – ninguém é anônimo, mas enfim... - relativamente comuns, ordinárias no sentido antigo do termo.** Têm pouco a perder e por isso são interessadas. Um intelectual ou um político de esquerda ou direita têm muito a perder. Então eles se defendem. E as pessoas mais comuns têm pouco a perder. Talvez na vizinhança. Essa é a primeira razão pela qual **as pessoas ditas comuns são mais interessantes.** (COUTINHO apud FROCHTENGARTEN, 2009, p. 128, grifos nossos)

O termo “conversa”, na perspectiva de Coutinho, aponta o universo humano de seu interesse, as pessoas comuns que, além de terem muito a dizer e mostrar, fazem isso de maneira não defensiva, mais abertas ao outro que as ouvem. Por isso, o cineasta destaca o fato de que é preciso ter abertura para o outro: “[...] o fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme. E como você depende inteiramente do outro para que algo aconteça, é preciso se entregar para ver se acontece” (COUTINHO apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 121)

Podemos observar que a análise das personagens destacadas neste artigo aponta para o que chamamos de “poética do invisível”, centrada em um projeto estético-político de Coutinho, que, com o despojamento da forma, põe em relevo uma maneira de fazer cinema documental que tem como intuito maior dar visibilidade ao que normalmente não é visível, capturando e amplificando as vozes dos que não são vistos socialmente. Eduardo Valente caracteriza bem a função do diretor em seu projeto estético-político:

Diz-se muito que Coutinho “dá voz ao povo”. Isso é uma ignorância, em primeiro lugar, do funcionamento do fazer cinema, pois pode-se “dar voz ao povo” e só fazê-lo falar o que lhe interessa. Em segundo lugar, é de uma grandiosíssima prepotência, porque imagina que alguém tem esse poder de “dar” (um presente...) voz ao povo. O povo sempre teve voz, sempre falou. O

que Coutinho faz, e a diferença é de 100%, é ouvir o que o povo tem a dizer (VALENTE, 2013, p. 552)

Levando em conta essa perspectiva, é possível notar, desde as primeiras obras do diretor brasileiro, uma consciência ética e um respeito com suas personagens. O saber ouvir e a forma de abordar são elementos que evidenciam sua generosidade no momento da filmagem e da montagem de seus filmes. Não só preocupado com as questões sociais, de uma maneira geral, o diretor tem a preocupação maior em respeitar e não prejudicar, através do seu dispositivo fílmico, quem a ele dedicou sua história.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. Poema desentranhado. *A poesia de Manuel Bandeira: humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.
- BEZERRA, Claudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papirus, 2014.
- BOSI, Ecléa. Lembrança; Tempo de Lembrar. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994, p. 95-401.
- COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: *7 de Outubro*. Direção: Carlos Nader. São Paulo: Já Filmes, 2013. 72 min, color.
- COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 96-141.
- DIAS, Verônica Ferreira. *O Espaço do Real: A Metalinguagem nos Documentários de Eduardo Coutinho*. 107 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4929/1/Veronica%20Ferreira%20Dias.pdf>> Acesso em: 10 out. 2017.
- FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, v. 20, n. 1, p. 125-138, 2009. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/download/41992/45660>> Acesso em: 20 nov. 2016.
- GIUSTI, Dominik. A “poética do invisível”. *Amazônia Viva*, Belém, n.37, p. 58-59, set. 2014. Disponível em: <https://issuu.com/amazoniaviva/docs/37_av_setembro_2014_web/58> Acesso em: 02 ago. 2016.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MESQUITA, Cláudia; LINS, Consuelo. O fim e o princípio: Entre o mundo e a cena. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 99, p. 49-63, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n99/0101-3300-nec-99-00049.pdf>> Acesso em 15 jul. 2017.
- MOREIRA, Rafael de Almeida. *Babilônia 2000: a “poética do invisível” no cinema documentário de Eduardo Coutinho*. 2018. 119 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2018. Disponível em:

<http://unincor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_rafael_de_almeida.pdf> Acesso em: 24 out. 2018.

MOREIRA, Rafael de Almeida. CINEMA DOCUMENTÁRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES. *Revista Memento*, v. 9, n. 1, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/4949>> Acesso em: 24 out. 2018.

MOREIRA, Rafael de Almeida; PEREIRA, Cilene Margarete. A “poética do invisível” em Eduardo Coutinho: anotações iniciais sobre Babilônia 2000. *Revista Língua&Literatura*, v. 19, n. 33, p. 274-298, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2525>> Acesso em: 03 jan. 2018.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2012.

PEREIRA, Cilene Margarete. “A dor da gente não sai no jornal”: Poesia, canção e política. *Revista Recorte, Três Corações*, v. 13, n. 1, p. 1-14, 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5524811.pdf>> Acesso em: 15 mar. 2017.

TUPINAMBÁ, Thaís Andrade. *A construção do personagem no documentário de Eduardo Coutinho: uma análise de Babilônia 2000*. 2006. 77 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social - Radialismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/155/1/tha%c3%adstupinamb%c3%a1.document%c3%a1rio.pdf>> Acesso em: 02 ago. 2016.

VALENTE, Eduardo. Babilônia 2000. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 549-555.

VERMELHO, Sonia Cristina. *Mídias e linguagens*. Curitiba: IESDE BRASIL SA, 2009.

YOUTUBE. *Agora eu sou uma estrela*. 2011. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=PGuvVZaZK7w>> Acesso em: 26 fev. 2017.

DENTRO DO ESPELHO DE SUZY LEE

Luis Carlos Girão

Submetido em 26 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 27 de agosto de 2018.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 247- 259

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

(a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.

(b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

(c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

(d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

DENTRO DO ESPELHO DE SUZY LEE

INSIDE THE MIRROR OF SUZY LEE

Luis Carlos Girão*

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise comparativa do aspecto específico relacionado ao processo de figurabilidade resultante dos movimentos de aparecimento e desaparecimento presentes no livro-imagem *Espelho* (2009), de Suzy Lee, em paralelo ao aclamado “atlas de imagens” do historiador da arte Aby Warburg, *Mnemosyne* (1929). Nesse percurso, discutimos brevemente os sintomas da produção de presença nas páginas em branco que apontam a existência de um terceiro “cenário” nesta narrativa pictórica criada pela artista sul-coreana. Para tanto, propomos diálogos com os escritos de Michaud (2013) sobre o trabalho de Warburg; os pensamentos de Gumbrecht (2010) sobre a produção de presença na linguagem; além de visadas nas reflexões de Flusser (2008) e Benjamin (1987), bem como de Nodelman (1988) e Linden (2011).

PALAVRAS-CHAVES: aparecimento; desaparecimento; figurabilidade; narrativa pictórica.

ABSTRACT: This article presents a comparative analysis of the specific aspect related to the process of figurability resultant from the movements of appearance and disappearance present in the picture-book *Mirror* (2009), by Suzy Lee, in parallel to the acclaimed “atlas of images” from the art historian Aby Warburg, *Mnemosyne* (1929). In this course, we briefly discuss the symptoms of the production of presence in the blank pages that points out the existence of a third “scenario” in this pictorial narrative. For this purpose, dialogues were conducted with the writings of Michaud (2013) on Warburg's work; the thoughts of Gumbrecht (2010) on the production of presence; as well as some points of view from Flusser (2008), Benjamin (1987), Nodelman (1988), and Linden (2011).

KEYWORDS: appearance; disappearance; figurability; pictorial narrative.

Em meio aos estudos realizados sobre o objeto livro no mercado da Literatura Infantil desde as décadas de 1960 e 1970, uma vertente que vem ganhando destaque entre pesquisadores das mais diversas áreas – Artes Plásticas, Comunicação, Educação, Design Gráfico, Psicologia etc. – é aquela que se debruça sobre os ditos livros-imagem, ainda um território fértil, porém, pouco explorados academicamente.

O diferencial apresentado pelos livros-imagens está no fato de eles serem constituídos, essencialmente, em linguagem visual – da fotografia às ilustrações –, ficando o texto verbal, muitas vezes, resumido ao título impresso nas capas, ou mesmo em rápidas passagens no decorrer das páginas internas. Segundo a tipologia designada por Torben Gregersen (*apud* NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011), as obras impressas compreendidas como “livros-imagem” são aquelas compostas por narrativas pictóricas, ou seja, sem ou com pouquíssimas palavras.

Um dos nomes de maior destaque internacional na produção contemporânea de livros-imagem é o da *book artist* sul-coreana Suzy Lee, cuja primeira publicação literária, em 2002, foi uma versão em imagens para o clássico de Lewis Carroll, *Alice In Wonderland*, mesclando fotografias, teatro, obras de arte clássicas e ilustrações. Com a repercussão de seu trabalho na Europa e na Ásia, a artista plástica foi convidada a lançar *Mirror* (2003) pela editora italiana Corraini Edizioni que, por anos, se encarregou dos livros do renomado designer Bruno Munari. O livro foi publicado no Brasil pela Cosac

* Doutorando em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), com bolsa FAPESP (Proc. 2018/10575-4); membro do Grupo de Pesquisa (CNPq) “A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas”. E-mail: luis.changmin@gmail.com.

Naify como *Espelho* (2009) – primeiro título de sua consagrada “Trilogia da Margem”, composta também por *Onda* (2008) e *Sombra* (2010).

Em formato retangular vertical, *Espelho* assemelha-se à forma padrão de espelhos, o que restringe seu campo de exposição – logo, de ação – nos acontecimentos narrados visualmente. Mesclando as técnicas do carvão, para um traçado sinuoso e dinâmico da garotinha, e de tinta acrílica em tons de preto e amarelo, emanando a decalcomania, essa narrativa pictórica traz para o centro do objeto livro o embate vivido entre uma garotinha que habita as páginas pares (à esquerda), compreendidas como “mundo real” ou “primeiro cenário”, e seu reflexo projetado nas páginas ímpares (à direita), compreendidas enquanto “mundo da fantasia” ou “segundo cenário”. Todo o drama inscrito nas duplas abertas é movimentado pelo ir e vir do virar de páginas, nas buscas por ações e reações dos dois cenários entre si e em sua relação com um “terceiro cenário”: a margem central do livro. Isso posto, perguntaríamos: de que modo essa movimentação no entrepáginas, de uma dupla à outra, vai afetando a narrativa?

Bem antes disso, em meio aos muitos historiadores da arte que vinham estudando como se estruturam as imagens plásticas na produção artística entre final do século XIX e começo do século XX, o nome do alemão Aby Warburg se destaca pela sua forma inédita, além de peculiar, de contar visualmente as histórias da arte inscritas ao longo de anos.

O apelidado “atlas de imagens” de Warburg, intitulado *Mnemosyne* (1929) – que significa “memória” (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p. 39) – expõe a visão do teórico cultural germânico acerca de uma “iconologia dos intervalos” (MICHAUD, 2013, p. 295), entendimento pelo qual ele associa imagens e textos dispostos em placas de tecido preto dentro de sua biblioteca particular – atualmente o *Warburg Institute*, localizado em Londres. Este caráter expositivo do *Mnemosyne* cria uma dinâmica distinta quanto à leitura visual dos conteúdos abordados em cada uma de suas placas.

As exposições teóricas/pictóricas de Warburg vão de encontro a algumas características presentes nas exposições narrativas/pictóricas feitas ao longo das páginas duplas que compõem o livro-imagem de Suzy Lee. Para realizar a análise aqui proposta, entramos em contato com os escritos do crítico e teórico visual Philippe-Alain Michaud (2013) sobre a obra de Warburg, no referente aos movimentos presentes nas imagens, para identificar e elencar aspectos que estruturam visualmente o *Mnemosyne* enquanto história exposta e que se refletem na constituição de *Espelho* enquanto narrativa à mostra. Além disso, buscamos nas reflexões do crítico e teórico das artes Hans Ulrich Gumbrecht (2010), no que se refere aos sintomas e à produção de presença na linguagem, aspectos que influenciam a criação de significações nos espaços entre inscrições visuais.

Convidando o leitor a “entrar” no livro, a própria Suzy Lee expressa em seu primeiro ensaio teórico: “Parece que os livros-imagem dizem: ‘Eu vou mostrar pra você. Apenas sinta’” (LEE, 2012, p. 148). Tal sentimento convidativo também se faz presente nas placas temáticas do atlas warburgiano, para o olhante de história da arte. Além disso, esse mesmo convite dialoga com o argumento de Gumbrecht (2010) acerca da presentificação, ou seja, a possibilidade de “falar” ou “tocar” com o que está escondido, em nosso caso, nas páginas em branco, “vazias”, de *Espelho*.

1 Figurabilidade na narrativa pictórica

Apesar de não ter concluído seu tão comentado e prestigiado “atlas de imagens”, Aby Warburg conseguiu um grande feito para a história da arte contemporânea ao idealizar e elaborar o *Mnemosyne* entre 1927 e 1929. As 63 placas de tecido preto, onde

foram expostas imagens das mais variadas origens – reproduções de obras de arte, recortes de documentos e jornais, anotações etc. –, formam “pequenos mundos encerrados em um quadrilátero”, à semelhança do que reflete Suzy Lee (2012, p. 178) sobre o espaço da página dupla. Esses “pequenos mundos” correspondem a espaços fechados, informados por elementos que dialogam entre si, dentro de uma realidade especificada pelo que está exposto.

A disposição das imagens em cada placa do *Mnemosyne* dá-se por meio de um elo temático que interliga as figuras ali expostas. No entanto, o seu sentido dependerá do olhante que se colocar à sua frente, bem como dos graus de relevância e destaque dados a cada uma das imagens. Essas disposições, posicionamentos e determinados ângulos, detalhes em exposição, criam um efeito de transição no olhar, que leva de uma figura à outra, gerando sentidos diversos a cada olhada em sequências diferentes. Esse efeito de transição no olhar resulta em movimento daquilo que está exposto, exatamente por mostrar uma miríade de interpretações dispostas dentro de um único espaço preto preenchido por recortes específicos.

Esta maneira de “contar” escolhida por Warburg, mostrando a história da arte, foi ímpar para os estudos, hoje consagrados, da relação palavra-imagem no campo da teoria visual. Segundo Philippe-Alain Michaud (2013, p. 132), referindo-se à relação mencionada anteriormente dentro do trabalho warburgiano:

Nos estudos publicados por Warburg [...], os fenômenos de encadeamento não se dão apenas entre as imagens, mas também entre as imagens e os textos e no interior dos textos. Em virtude da importância atribuída à reprodução fotográfica das obras, a própria colocação na página assume uma significação singular em relação às leis tradicionais da comunicação erudita. A folha impressa, por analogia com o quadro, parece ser considerada como um plano. O texto não é mais um meio sem consistência, destinado à transmissão do sentido, mas é pensado inclusive em sua disposição espacial.

A disposição das linguagens verbal e visual, em caráter mais utilitarista, era uma “escolha segura” àqueles que primeiro produziram livros ilustrados para o público infantil – sendo que muitos escritores e ilustradores, na contemporaneidade, ainda se utilizam desta “fórmula pronta” na produção de novos títulos. Quando falamos dessa “fórmula pronta”, remetemos ao que o filósofo e crítico literário Walter Benjamin escreveu em um de seus textos sobre os livros infantis, onde argumenta: “Ao lado da cartilha e do catecismo, também a enciclopédia ilustrada, o vocabulário ilustrado, ou como se queira chamar o *Orbis pictus* de Amos Comenius, encontra-se nas origens do livro infantil” (BENJAMIN, 2002, p. 55). O papel dado às ilustrações, fotografias e quaisquer outras imagens dispostas em livros infantis com maior enfoque na narrativa histórica, linear, contínua, não é o mesmo dado às imagens que compõem uma narrativa pictórica, não-linear, descontínua.

Nos livros ilustrados, as figuras que aparecem como um elemento auxiliar do texto escrito também carregam um aspecto de movimento, porém, trata-se de um movimento distinto daqueles que Aby Warburg e Suzy Lee colocam à disposição de seus olhantes – ou como queiramos chamar o leitor de imagens plásticas.

Segundo a especialista em livros infantis Sophie Van der Linden (2011, p. 104), o chamado “instante movimento”, frequentemente usado nos livros ilustrados, figura um instante característico de uma ação completa, sugerindo um encadeamento breve na narrativa e, quase sempre, escolhido entre os momentos de maior movimentação descritos pelo texto verbal ao longo da estória.

Enquanto isso, os ditos “fenômenos de transição” – elementos que enaltecem o caráter de passagem, de transição nas imagens estáticas, bem como de uma imagem à

outra – que Aby Warburg tanto exaltou em seu “atlas de imagens”, e dos quais Suzy Lee se utiliza em seu livro-imagem, produzem efeitos de um movimento longe de ser instantâneo, contrário a um momento preciso e de curta duração.

Assim como os sentidos e interpretações variam de acordo com as sequências incontáveis que o olhar de um leitor/olhante faz ao fruir as placas do *Mnemosyne*, a narrativa pictórica de *Espelho* difere em muito dependendo do posicionamento que esse leitor/olhante se colocar diante do objeto livro – uma tomada de decisão, ética e estética, sobre qual lado representaria o mundo real ficcional (primeiro “cenário”, onde se encontra a personagem) e qual representaria o mundo imaginário ficcional (segundo “cenário”, onde encontramos o reflexo dessa personagem), temática esta abordada por Suzy Lee em toda sua produção literária.

As transições de uma placa à outra, de uma página à outra, que dão movimento ao que está diante dos olhos, ocorrem paralelamente a um processo de figurabilidade, ou seja, um “conjunto dos processos, não mais técnicos nem formais, porém simbólicos, mediante os quais o sujeito representado vem inscrever-se numa imagem” (MICHAUD, 2013, p. 34). Esta inscrição, este aparecimento, é ponto inicial para uma ação contrária à fixidez das imagens, à sua imobilidade. Em sucessão a esse aparecimento, o mesmo sujeito se finda em um processo de desaparecimento, mantendo o movimento.

(Fonte: NIEL, 2011)



Figura 1 – Placas 79, 45 e 46 da *Mnemosyne*.

Enquanto em *Mnemosyne* as inscrições nas placas de fundo preto se dão por meio de recortes de textos, fotografias e ilustrações – onde cada placa é um “pequeno mundo” contextualizado por seu conteúdo, sem tema especificado em uma legenda; em *Espelho*, essa inscrição é produzida pela presença solo nas páginas duplas de uma personagem ilustrada em carvão, bem como pela aparição complementar de pontos coloridos em amarelo e preto, além de um fundo escuro que aparece, próximo ao fim da estória, por trás do que se entende como espelho. Tudo em movimento constante, ainda que pontual, acontecendo com a ação temporal de um “virar de página” por parte do leitor/olhante – dentro de uma narrativa pictórica composta por vários “pequenos mundos”. Estruturas estáticas em movimento pelos efeitos entre suas inscrições visuais.

(Fonte: LEE, 2009)



Figura 2 – Processos de figurabilidade em *Espelho*.

Contendo um total de 48 páginas preenchidas por 28 ilustrações e nenhuma palavra, além do título impresso na capa, *Espelho* é “dividido” em sequências de páginas duplas encadernadas em um livro no formato retangular vertical, tradicional de espelhos, que Suzy Lee (2013) remete diretamente com o “estágio de espelho”, do psicanalista francês Jacques Lacan, como estudo visitado sobre o espaço imaginário de uma criança. Cada uma dessas sequências é como um “ato” teatral que a ilustração de uma garotinha protagoniza em movimento pelo palco, completamente destituído de fundo, representado pelo branco das páginas duplas – espaço este onde se dá o processo de figurabilidade nesta narrativa pictórica.

Em paralelo ao pensamento de Walter Benjamin, quando esse argumenta que “saber orientar-se numa cidade não significa muito”, quando, na realidade, o mais difícil seria “perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta” (BENJAMIN, 1987, p. 73), a ambientação visual que a autora produz é ideal para que o leitor/olhante “possa perder o fio da história sem a ajuda das palavras” (LEE, 2012, p. 146), assim como qualquer leitor/olhante que se posicione em frente a uma pintura e a admire, como quem vê uma fotografia.

Por sua vez, listadas unicamente por uma numeração (Fig. 1), as placas elaboradas por Aby Warburg são constituídas por imagens que “só manifestam sua significação expressiva sob a condição de serem tomadas numa disposição de encadeamento” (MICHAUD, 2013, p. 300). Semelhante ao que ocorria com o cinema nascente do século XIX, o sistema de montagem generalizada do *Mnemosyne* era inteiramente sustentado pela “estética do movimento” (MICHAUD, 2013, p. 40), tal como acontece nas sequências das páginas duplas em *Espelho*. A própria Suzy Lee compara seu livro com um filme, ao dizer: “Quando trabalho, às vezes é como se eu estivesse desenhando fotogramas de um filme de animação” (LEE, 2012, p. 148), o que associaria, assim, sua produção à crença animista que também sustenta as placas componentes do atlas do historiador alemão.

2 (Des)aparição: dinamicidade em meio à estaticidade

Dentre as várias sequências de *Espelho*, destacam-se exatos três momentos onde o processo de figurabilidade se dá de uma maneira mais abrupta e clara, são eles: a primeira aparição do reflexo na extremidade da página oposta à da primeira ilustração apresentada na narrativa; os primeiros pontos em amarelo e preto que emanam da

margem central do livro – este “terceiro cenário”; e o fundo escuro que se mostra quando a representação do espelho é empurrada (Fig. 2).

O primeiro processo de figurabilidade acontece com o aparecimento de uma mesma ilustração surpresa nos extremos de uma página dupla. Essa ilustração, que irrompe após uma “virada de página”, faz desaparecer a primeira página dupla da estória – esta preenchida apenas em sua extremidade direita por uma garota sentada em aspecto solitário.

Este aparecimento de um reflexo, idêntico, nas extremidades da esquerda e da direita, nos faz entrar no movimento criado pela surpresa dessas duas páginas como reação à estática página dupla anterior. Após este “ato” de surpresa, há um período de re-conhecimento das extremidades como reflexos perfeitos uma da outra, tudo com um aspecto de curiosidade, mistério e novidade. O que era estático começa a se dinamizar.

A figurabilidade que se faz presente no segundo momento traz à tona a importância da margem central do livro para o desenvolvimento da estória, pois os pontos em amarelo e preto aparecem como que emanando da dobra física, este “terceiro cenário” presente na página dupla. Esse é também o primeiro momento no qual as duas extremidades se aproximam e, de fato, dão início a uma interação mútua, já segura de seu re-conhecimento e não mais tão surpresa com a sua presença repentina.

Agora, não há apenas o movimento criado pela interação das ilustrações, como também o movimento de invasão dos pontos amarelo e preto no espaço da dupla aberta. Neste instante, as páginas duplas aparecem com um aspecto de diversão, o que exclui/deixa para trás as páginas duplas de fundo completamente branco, sem pinturas em amarelo e preto, de um aspecto tenso entre as extremidades. Dinâmica intensa.

Chegamos ao terceiro momento onde se identifica um processo de figurabilidade com o aparecimento de um fundo escuro, até agora escondido, no mundo habitado pelo suposto reflexo da personagem, o qual se faz presente no “segundo cenário”. Esse momento é posterior ao aparecimento e desaparecimento das páginas duplas completamente em branco, que representam a total entrada dessas personagens no “terceiro cenário” da narrativa; é também resultado dos movimentos gerados pela não mais cumplicidade entre a garotinha e seu reflexo – ambos saídos da margem central do livro sem mais seguir as “regras” de simetria e semelhança de um espelho.

Neste momento, também, já não vemos mais os pontos amarelo e preto que anteriormente invadiam as páginas duplas, nem símbolos claros de qual extremidade é a “original” e qual é o reflexo devido à discordância de suas ações e reações, do caráter de desagrado causado por essa desarmonia/disparidade. Dinamicidade em ápice dramático.

A respeito deste aspecto interativo entre as duas extremidades nas páginas duplas de seu livro, Suzy Lee fala, durante uma conferência sobre livros-imagem, acerca das escolhas que fez na criação da narrativa pictórica ora analisada:

이 ‘거울속으로’ [...] 책의 설정은 책이 접히는 재봉선, 이 가운데 선을 중심으로 이를 떼면 환상과 현실의 경계쯤 되는 거죠. 그래서 이것을 경계로 다른 쪽 페이지가 거울의 한 면이 돼서, 환영이 돼서 개량 노는 거잖아요. (LEE, 2013)⁹⁴

Além dos momentos de figurabilidade mencionados até aqui – diretamente ligados à criação de movimento na narrativa –, acontece um outro momento específico,

⁹⁴ “Em ‘*Espelho*’ [...] o ponto principal está no centro do livro, onde ele se dobra. Isto representaria um limite entre a realidade e a imaginação. Do outro lado desse limite, observa-se o lado oposto do espelho e assim as duas extremidades começam a brincar/interagir”. (Tradução nossa)

produto da utilização do título do livro como referente escrito, verbal, para a impressão, introdução de novos sentidos à estória. Tendo como base a palavra “espelho”, o leitor/olhante se vê diante de páginas duplas que apresentam um ponto inicial e seu reflexo, da personagem que habita o “mundo real” ficcional e uma segunda personagem que habita o “mundo refletido”.

No entanto, assim como muitas das placas que compõem o *Mnemosyne*, as páginas internas de *Espelho* não possuem texto verbal impresso, tornando a tarefa do leitor/olhante da narrativa pictórica algo próximo a do leitor/olhante de pinturas com legendas, pois a compreensão/elaboração da estória se dará dependendo da maneira como esse leitor/olhante se posiciona para ler/ver as linhas invisíveis nas imagens. Como bem refletiu o filósofo tcheco Vilém Flusser (2008, p. 185), a “imagem é ‘melhor’ que texto, por conter em superfície reduzida infinitas linhas”, entrando em acordo com o pensamento de Suzy Lee (2012, p. 14) quando a mesma afirma que um dos motivos de ela gostar de trabalhar com livros-imagem é o fato de não ter que “pensar em colocar o texto” e poder se “concentrar somente na composição absoluta da figura”. A justaposição dessas figuras em páginas cria uma narrativa repleta de significações e interpretações possíveis, independente do título impresso na capa do livro – impressão essa também considerada como imagem pela autora –, ainda mais se considerado seu sugestivo título em coreano: *거울속으로*⁹⁵.

A exclusão, o desaparecimento de um momento na narrativa pictórica, consequência do “virar a página”, é ponto final ao se tornar um novo ponto inicial, aparecimento de um novo momento, novo movimento. As páginas duplas que, no início, eram predominantemente brancas, dando assim um peso maior ao aparecimento das ilustrações, passam a dividir em seu quadrilátero elementos de sentido com os pontos coloridos vindos do “terceiro cenário”, da dobra do livro, o que resulta em aspectos de movimento inéditos aos até então expostos pela obra.

Segundo Philippe-Alain Michaud (2013, p. 54), “a presença de um fundo monocromático atrás da figura destaca o próprio processo de figuração”, o que vai de encontro ao imutável plano de fundo branco nas páginas de *Espelho*, enaltecendo o movimento de diálogo entre a personagem, o seu reflexo e o mundo imaginário que emana da margem central do livro. Além disso, esse mesmo fundo monocromático está presente nas placas de fundo preto do *Mnemosyne*, enaltecendo o caráter dialógico dos recortes de imagens e textos verbais dispostos em cada “pequeno mundo”.

Tendo visto estas sequências com os processos de figurabilidade envolvendo tanto personagem e seu reflexo, seus momentos de aparecimento e desaparecimento resultantes das passagens de páginas, cabe-nos agora discutir para além do movimento presente nas páginas duplas do primeiro título componente da “Trilogia da Margem”. Atingindo o momento de desaparecimento de todas as personagens visíveis desta narrativa pictórica, composta por duas páginas completamente em branco, “vazias”, caminhamos em paralelo com o que Philippe-Alain Michaud escreveu a respeito da obra de Aby Warburg, onde diz: “A representação do movimento não mais pretendia sugerir a circulação de corpos móveis no espaço, mas sua presença na imagem; não o seu deslocamento, mas sua presença” (MICHAUD, 2013, p. 99).

Referindo-se à presença de páginas em branco, “vazias” em seus livros, Suzy Lee pontua (2012, p. 112): “Uma página vazia sem contexto pode ser um erro de impressão, mas se o branco da página é essencial para adicionar sentido ao contexto, uma página sem palavras ou imagens não é uma página vazia”. Tal reflexão entra em sintonia com o que o poeta francês Stéphane Mallarmé aponta, referindo-se à presença

⁹⁵ Traduzindo diretamente do coreano para o português, ficaria *Dentro do espelho*.

de espaços “brancos” no poema-livro *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1987), como um “espaçamento da leitura”, um “silêncio em derredor”, uma “cenografia espiritual” (*apud* CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2013, p. 151) na obra.

3 Sintomas de presença no vazio

A existência de páginas completamente em branco, “vazias”, na construção de *Espelho* é fator instigante, uma vez que essas mesmas páginas possuem seu peso dentro da narrativa pictórica, sua característica determinante para a impressão/produção de sentido à estória – resultante da “produção de presença” que as mesmas incitam.

Ao “trazer para diante” do leitor o que está presente em seu “vazio”, as páginas brancas deste livro de Suzy Lee entram em harmonia com a expressão que o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 38-39) aponta como um “efeito de tangibilidade” espacial – a impressão de que algo que está “presente” à nossa frente esteja também ao nosso alcance, seja tangível –, estando em permanente movimento “de maior ou menor aproximação e de maior ou menor intensidade”. O tal espaço em “branco”, esta “trama de ausência e de vazio” (MALLARMÉ *apud* BLANCHOT, 2013, p. 81), o palco da estória, é ambiente referencial para os processos de figurabilidade discutidos anteriormente, onde ocorrem os movimentos de aparecimento e desaparecimento, onde todos os elementos da narrativa surgem e se ausentam estando presentes, não deixando de estar “ao alcance” de seu leitor/olhante.

(Fonte: LEE, 2009)

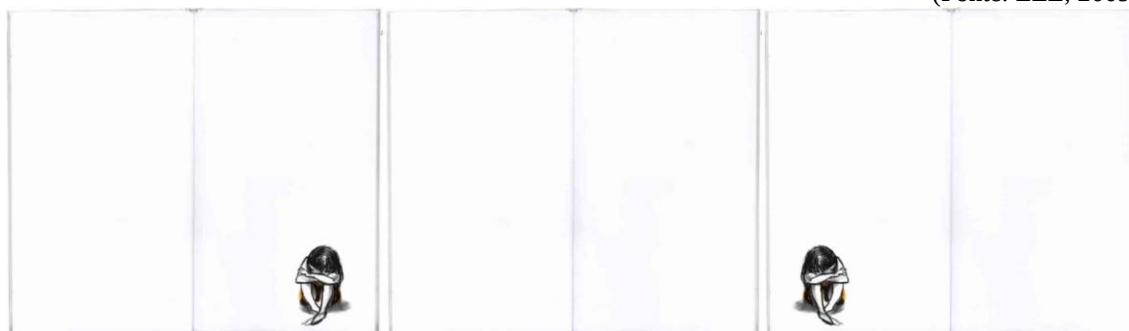


Figura 3 – Sintomas de presença no vazio em *Espelho*.

Assim como as quatro páginas em branco (Fig. 3) – uma na extremidade esquerda da primeira página dupla; duas na página dupla em seu meado; e uma na extremidade direita da página dupla final do livro –, a margem central de *Espelho* é também ambiente onde se desenrola um movimento constante, mesmo simultâneo, no qual uma estória paralela à exibida, ilustrada, pintada, acontece, tanto que este “terceiro cenário”, a dobra, desempenha papel de “protagonista” das páginas “vazias”.

Segundo o autor e crítico de literatura infantil Perry Nodelman (1988), a presença de uma imagem plástica em uma narrativa faz mais do que meramente pontuar sua existência, o que vai de acordo ao pensamento de Suzy Lee com relação à utilização destas páginas “vazias” para produzir presença e, como consequência, sentido em seu livro. A autora diz:

Os efeitos de uma página vazia são bem dramáticos. Quando a criança desaparece totalmente em *Espelho*, os leitores se defrontam com um silêncio repentino. A página vazia insinua a próxima reviravolta ao fornecer, ao mesmo tempo, um respiro para a história de ritmo rápido. É o equivalente a quando as luzes se apagam no cinema ou no teatro. Não ficamos curiosos

para saber o que acontecerá quando as luzes forem acesas novamente? (LEE, 2012, p. 114)

Esta ação de apagar as luzes do palco, fazendo as ilustrações da personagem e seu reflexo desaparecerem dos “cenários” visíveis para o leitor/olhante, deixa para trás um resquício de movimento, o qual continua presente na página “vazia”, pois o texto visual deixou o palco ao adentrar na margem central do objeto livro. Este ambiente que se fez presente rapidamente atraiu olhares e logo saiu de cena, levando consigo todo o elenco como uma cortina que se fecha, um refletor que se apaga. O leitor/olhante permanece na sua posição, aguardando pelo próximo “ato”, que só terá lugar ao movimento de um “virar de página”. Dinâmica efetuada por esse leitor/olhante.

A “reviravolta” que Suzy Lee menciona é outro sintoma da presença que emana da página dupla em branco. As extremidades, que anteriormente estavam em harmonia nos seus movimentos, agora “atuam” individualmente, sem qualquer traço de similaridade, de reflexo. O que terá acontecido neste “terceiro cenário”? O que desencadeou a desarmonia da personagem e seu reflexo? Tais indagações, sem respostas dadas pela autora, apenas reafirmam a presença na ausência das páginas “vazias”, espaço que é lugar de movimentos invisíveis ao olhar do leitor/olhante e à produção de sentido na narrativa. No entanto, apesar de se fazer presente ao longo dos quadriláteros que compõem o livro, ele está de passagem, em uma constância.

Gumbrecht (2010, p. 135) reformula o argumento do filósofo francês Jean-Luc Nancy⁹⁶ sobre o movimento duplo de um “nascimento para a presença” e de um “desaparecer da presença” quando diz que os fenômenos de presença não podem deixar de ser efêmeros, o que serve de alicerce complementar à presença das quatro páginas em branco em *Espelho*: todas em ambientes passageiros, todas enaltecendo os movimentos de aparecimento e desaparecimento, todas informando uma presença ausente e cercada por “nuvens” de sentido.

Enquanto a página dupla inicial da narrativa, composta por uma extremidade em branco à esquerda e uma extremidade contendo uma ilustração à direita, traz à tona uma produção de presença por meio de um movimento de aparecimento, o título deste livro de Suzy Lee, em língua portuguesa, “perde” um pouco do seu sentido após a passagem da página dupla em branco – diferentemente do que acontece com a utilização do título em língua coreana. As mudanças comportamentais das personagens após esta imersão na margem central são nítidas, especialmente por já não expor o aspecto mimético de reflexo do espelho, mas movimentos distintos.

As figuras que emanam/saem da margem central do livro não podem mais ser apontadas como personagem e seu reflexo, pois os sintomas para a produção de sentido que deveriam estar presentes na imagem à mostra para o leitor/olhante já não vingam, não expressam mais os sentimentos que esse mesmo leitor conseguia expressar em palavras (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011) até pouco antes dessa passagem pelo espaço “vazio”.

A característica de reflexo é retomada na página dupla final do livro, onde a extremidade impressa com uma ilustração à esquerda é seguida por uma extremidade completamente em branco à direita – espelhamento da primeira página dupla da narrativa –, resultante de um movimento de desaparecimento da presença. Tal ponto reafirma o caráter efêmero dos fenômenos de presença anteriormente expostos.

⁹⁶ Argumento este feito no livro *The Birth to Presence*, lançado pela Stanford University Press em 1993, onde Jean-Luc Nancy observa que “os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados pela ausência” (*apud* GUMBRECHT, 2010, p. 135).

No que concerne à concepção de “presença real”, Jean-Luc Nancy (*apud* GUMBRECHT, 2010, p. 82) foi o primeiro a apontar para a certeza de que a presença não pode passar a fazer parte de uma situação permanente, e que, apesar de seu “efeito de tangibilidade” espacial, nunca pode ser uma coisa a que nós possamos agarrar. E, seguindo este raciocínio, torna-se plausível a nossa incapacidade de ter acesso ao que ocorre no palco do “terceiro cenário” em *Espelho*, este espaço tangível, porém invisível, cuja presença se dá na ausência de qualquer sintoma de sentido que se ponha diante dos olhos de quem acompanha o desenrolar da narrativa pictórica. Isto também responde às indagações levantadas sobre o que acontece no espaço da margem central.

Os sintomas de presença ainda tomam lugar em um dos pontos que mais intriga os leitores/olhantes deste livro-imagem de Suzy Lee: afinal, quem é a personagem e quem é o reflexo? Quando nos colocamos diante da primeira página dupla do livro, vemos uma figura ilustrando a extremidade direita do quadrilátero – com a extremidade esquerda completamente em branco –, sendo que na sequência, com o “virar de página”, o movimento de aparecimento que teve início se dá com a simultaneidade de presença das figuras nas duas extremidades. A partir deste momento, podemos apontar tanto a extremidade esquerda, a qual apareceu, quanto a extremidade direita, a qual já existia, como personagem e/ou seu reflexo.

Com a reviravolta ocorrida nas páginas duplas vazias, presenciamos uma iniciativa tomada pela extremidade esquerda com relação à discordância da extremidade direita em seguir sua função de reflexo. Após o ato último de reação por parte da extremidade esquerda, acabamos diante de um espelho quebrado, que vai desaparecendo na extremidade direita, o que nos leva à página dupla final, onde ficamos diante da extremidade esquerda impressa em movimento de reflexo à extremidade direita na primeira página dupla da obra. Os espaços “vazios” que aparecem na extremidade esquerda no início e na extremidade direita ao final de *Espelho* remetem-nos à pura pulsação de aparecer e desaparecer sobre a qual Philippe-Alain Michaud (2013) comenta com relação à *Dança dos búfalos* – “efígie filmica” produzida por William Kennedy-Laurie Dickson no seu estúdio Black Maria em 1894.

Assim como o conceito de ação – “dentro de uma cultura de sentido” – vinculado ao ritual de dança dos índios americanos se aproxima do conceito de magia – “dentro de uma cultura de presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 109) –, o papel da página dupla “vazia” neste livro da *book artist* sul-coreana é desencadeador de um movimento de dança ilustrado pela personagem e seu, não mais, reflexo.

Dançando individualmente, cada uma em seu “cenário”, realizando “atos” diferentes em palcos “vizinhos”, elas produzem presença em cada uma das páginas duplas enquanto a ação é meramente desenvolvida sem a produção de sentido. O “despertar” da extremidade esquerda para o fato de a extremidade direita não mais seguir os seus “passos” dá início a uma série de ações e reações, desacordos, negações, tudo culminando no ato de a extremidade esquerda “empurrar” seu suposto reflexo na extremidade direita, dando fim à assimetria que se instalou após a saída de ambas as extremidades da margem central do livro. É então que se dá o acontecimento, o aparecimento do fundo escuro na extremidade direita da página dupla.

Este rápido aparecimento de uma profundidade escura na página, que não demora a se tornar completamente branca, “traz à tona” para o leitor/olhante mais um sintoma de presença nas páginas vazias que compõem a narrativa de *Espelho*. Este rápido acontecimento em um movimento duplo de aparição e ocultação caminha próximo ao que o filósofo alemão Martin Heidegger conceitua como *Ser*, que é “aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade” (*apud* GUMBRECHT, 2010, p. 93), de forma passageira, não permanente.

4 Considerações finais

Estes movimentos de aparecer e desaparecer, que impõem a efêmera presença nas páginas “vazias” da narrativa pictórica aqui visitada, bem como nas placas pretas do “atlas de imagens” warburgiano, repetem-se constantemente com as inúmeras “viradas de páginas” realizadas desde a abertura do objeto livro à contemplação de sua contracapa – quando mesmo da fruição dos recortes de imagens e textos expostos em cada placa do *Mnemosyne*.

O efeito repetitivo que “traz à tona” um quadrilátero informado com páginas “vazias” e mesmo impressas com figuras ilustradas, além dos encadeamentos de imagens na placas pretas de um atlas que “conta” pictoricamente a história da arte, rememoram também o tradicional teatro *Nô*, do Japão, onde “os corpos dos atores parecem ganhar forma e presença à medida que vem para diante do pano de palco e chegam à boca de cena numa longa sequência, quase infinita, de movimentos para trás e para diante” (GUMBRECHT, 2010, p. 184).

Na raiz oriental pela qual Hans Ulrich Gumbrecht (2010) caminhou para refletir acerca de sua teoria da “produção de presença” – mesma que estrutura a cultura de Suzy Lee –, Aby Warburg se interessou pelo *miê*, uma possível tradução em japonês para *Pathosformel*. O teórico cultural alemão se interessou pelo “movimento cristalizado no instante de sua suprema intensidade”, para assim procurar “justapor figuras no ponto culminante de sua expressividade”, colecionando assim as *Pathosformel* no *Mnemosyne* (MICHAUD, 2013, p. 312).

Com o livro-imagem, vale “colocar à frente” de um leitor/olhante o fato de que todo esse movimento de figurabilidade, intensidade e expressividade se dá em um espaço que “não é nada além de que um pedaço de papel” (LEE, 2012, p. 114). A presença se faz em resultado ao aparecimento e desaparecimento, diretamente ligados ao “virar de página”, ao ir e voltar do olhar “de uma imagem à outra” dentro de um “pequeno mundo” representado por folhas em uma página dupla, ou mesmo por uma placa preta enumerada e com temática definida pelos recortes em exposição.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. 2: Rua de mão única*. Trad. Rubens R. T. Filho e José C. M. Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 4a ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana I. Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- LEE, Suzy. *Espelho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- _____. *어른, 그림책을 보다. C!Talk Seoul 2 회*. WCO_C!talk. Atualizado em 27 jun. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d6hK1Mk3zyU>>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- LINDEN, Sophie V. D. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NIEL, Leone. *Atlas Mnemosine. A regra e a exceção*. Atualizado em 08 dez. 2011. Disponível em: <<http://aregraeaeexcecao.blogspot.com.br/2011/12/atlas-mnemosine.html>>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NODELMAN, Perry. *Words about pictures: the narrative art of children's picture books*. Athens: UGA Press, 1988.