

EDIÇÃO 58 – ESTUDOS DE LITERATURA

OUTUBRO 2019 – Online desde 15 de outubro de 2019

Comissão Editorial Executiva:

Editora-Chefe:

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

Editoras:

Me. Patrícia Cristine Hoff

Me. Sara Luiza 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

Cláudia Fernanda Pavan

Denise de Quintana Estacio

Gabrielle Rodrigues Sirianni,

Gian Franco Moretto

Júlia Campos Lucena,

Leonardo von Pfeil Rommel,

Márcia dos Santos Dornelles

Mariana Klafke

Marilane Mendes Cascaes Rosa

Monique Cunha de Araujo

Rodrigo César Dias

Paula Biegelmeier Leao,

Patrícia Helena Freitag

Patrícia Azevedo Gonçalves

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 (UFPe), 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 (UCPe), Eunice Polônia (UFRGS), Fábio Delano Vidal Carneiro (FASETTE), 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 Roquete 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 Cançado 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:

Alcione Correa Alves (UFPI); Alexander Meireles da Silva (UFG); Andrea Kahmann (UFPEL); Antonio Barros de Brito Jr. (UFRGS); Artur Alarcon Vaz (FURG); Aulus Mandagará Martins (UFPEL); Beatriz Cerisara Gil (UFRGS); Bianca Deon Rossato (IFSul); Claudia Caimi (UFRGS); Claudia Lorena Vouto Fonseca (UFPEL); Claudio Vescia Zanini (UFRGS); Daniel Conte (Feevale); Danielle Corpas (UFRJ); Eclair Antonio Almeida Filho (UNB); Eduardo Pereira Machado (UNILASALLE); Eurídice Figueiredo (UFF); Fabiano Grazioli (URI); Graciela Ferraris (UNC); Homero Araújo (UFRGS); João Luis Ouriques (UFPEL); Juliana Santos (UNICNEC); Juliane Mello (UFPEL); Karina Lucena (UFRGS); Kathrin Rosenfield (UFRGS); Lauro Iglesias Quadrado (Unespar); Luana Porto (URI); Luis Alves (UFRJ); Maria Cristina Batalha (UERJ); Mariane Silveira (UPF); Marinês Kunz (Feevale); Michael Korfmann (UFRGS); (USP); Olívia Barros de Freitas (UFRGS); Paulo Ricardo Angelini (PUCRS); Pedro Theobald (PUCRS); Regina Zilberman (UFRGS); Rejane Pivetta de Oliveira (UFRGS); Ruben Daniel Méndez Castiglioni (UFRGS); Sheila Staudt (IFSul); Shirley Carreira (UERJ); Silvia Niederauer (URI); Valéria Pereira (UFMG) .

Editorial – volume 58 | Estudos Literários 2019

Dando continuidade à tradição editorial dos *Cadernos do Instituto de Letras*, 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 2019. Esse número é composto por contribuições da área de Literatura, de temática variada, submetidas ao exame de avaliação por pares.

Precisamos, primeiramente, enfatizar o orgulho que temos de poder proporcionar ao leitor mais uma publicação de estudantes e professores brasileiros em um momento em que a pesquisa e o ensino superior enfrentam sérios e danosos cortes orçamentários.

Uma novidade desse ano é o ingresso da colega Sara Luiza Hoff na Equipe Editorial Executiva, aumentando o apoio no compartilhamento de tarefas executivas de ordem organizacional e operacional da revista. Por isso, este Editorial é assinado não só pela Editora-Chefe da revista, mas também pelas colegas Editoras Sara Luiza Hoff e Patrícia Cristine Hoff, que atuaram à frente das edições na coordenação das avaliações.

Agradecemos, ainda, aos professores do Instituto de Letras da UFRGS Cinara Ferreira Pavani, Rafael de Carvalho Brunhara e Silvana Silva, pela parceria na equipe da Comissão Editorial, e à bolsista Sofia Froehlich Kohl, pelas múltiplas tarefas desempenhadas.

Imprescindível também é agradecer aos esforços e 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 Deborah Mondadori Simionato, Eduarda de Carli, Lucas Cyrino e Monica Chagas da Costa, e os Editores de Texto Aline Vargas Stawinski, Cláudia Fernanda Pavan, Denise de Quintana Estacio, Gabrielle Rodrigues Sirianni, Gian Franco Moretto, Júlia Campos Lucena, Leonardo von Pfeil Rommel, Márcia dos Santos Dornelles, Mariana Klafke, Marilane Mendes Cascaes Rosa, Monique Cunha de Araujo, Rodrigo César Dias, Paula Biegelmeier Leao, Patrícia Helena Freitag e Patrícia Azevedo Gonçalves. Ao Editor de Seção Lucas Cyrino, um agradecimento especial pela colaboração na coordenação das revisões.

Por fim, agradecemos pelo 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 avaliadores dos artigos desta publicação.

Desejamos que o leitor aproveite mais este número do Cadil.

Patrícia Cristine Hoff – Editora e membro da Comissão Executiva

Sara Luiza Hoff – Editora e membro da Comissão Executiva

Valéria Neto de Oliveira Monaretto – Editora-Chefe

A publicação de nº 58 dos *Cadernos do IL*, atendendo à chamada de trabalhos de temática livre no âmbito dos Estudos Literários, reúne 14 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 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.

Em **Encenando a realidade na ficção: as narrativas performáticas de Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich**, a autora Fernanda de Mello Veeck explora, através dos conceitos expostos por Julia Kristeva em *Sol Negro: depressão e melancolia* (1987), os contos de três escritoras contemporâneas com fins de analisar como elas trabalham a passagem do pessoal para o público em suas obras, olhando para o fenômeno da criação artística como intrinsecamente ligado à interioridade do sujeito e para a importância dessas escritoras em dar voz à subjetividade feminina de sua época.

Em **A origem do estranhamento: provocações intertextuais em *Eu, Tituba, feitiiceira... negra de Salem***, Arthur Katrein Mora trata do estranhamento provocado pela leitura do romance cuja protagonista é Tituba, negra escravizada na América do Norte e nascida em Barbados. A análise de Arthur, a partir de Leonor Arfuch (2010), Ingedore Koch (2012) e Ritchie Robertson (2009), indica que o romance se caracteriza por ser um *mock-epic* pós-moderno, desafiando conscientemente a expectativa do leitor, tratando de temas como racismo, misoginia, opressão das estruturas coloniais e apagamento do negro na História.

Gerson Roberto Neumann e Marianna Ilgenfritz Daudt, autores do artigo **“Eu sou uma língua”: a exofonia na literatura de Yoko Tawada**, trazem uma revisão do conceito de literatura de migração através da relação da obra de Yoko Tawada com questões de alteridade linguística devido à experiência pessoal de migração da autora e reflexões sobre as fronteiras da produção literária. Para Tawada, o termo “literatura de migração” é insuficiente para considerar a integração da subjetividade com a cultura, principalmente a conexão com a língua. Os autores afirmam que Tawada contribui para o desenvolvimento de uma literatura considerada multicultural.

O artigo **Ficções literárias contemporâneas: *El Desperdicio*, de Matilde Sánchez, *Amsterdam*, de Ian Mcewan e *Los Ingrávidos*, de Valeria Luiselli**, de Graciela Ravetti, traz uma reflexão sobre o que considera serem séries estruturais baseadas em efeitos causados por fantasmas, doenças e morte nesses três romances. Ela afirma que as mortes de personagens são eventos impulsionadores da ficção nessas obras, parecendo enfatizar a impossibilidade de esquecimento; mas essas mortes também representariam novas vidas que podem ser usufruídas em diversas heterotopias.

Rafael Lucas Santos da Silva, no artigo **A angústia e as fraturas subjetivas de uma classe degradada: o proletariado precarizado em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, e *De gados e homens*, de Ana Paula Maia**, trata dialeticamente das tensões

estabelecidas entre a literatura brasileira contemporânea, a partir de sua produção, e os processos histórico-sociais de precarização do trabalho. Sua análise, alinhada à estética lukacsiana e ao processo histórico-social, direcionam os resultados para a hipótese de que os romances estudados evidenciam e problematizam a dimensão simbólica e subjetiva do processo modernizador autoritário e desigual do Estado brasileiro.

No artigo **Escritores e assassinos: os “homens de letras” nos romances de Graciliano Ramos**, Carlos Augusto Bonifácio Leite e Elisa Hübner Alves analisam três narradores-escritores ramosianos a partir da relação deles com as letras e a erudição. Diferentemente dos personagens heroicos e inconformados dos romances engajados de 1930, os narradores em primeira pessoa de *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* fazem uso do conhecimento como forma de manutenção de poder, resolvendo dilemas individuais ora pela bajulação e pela literatura como fator distintivo, ora a partir da violência nos atos e nas palavras.

Fabian Quevedo da Rocha, no artigo **Literary wastelands: a study of J. R. R. Tolkien, Virginia Woolf, and T. S. Eliot’s responses to the problems arising from WWI**, discute como a imagem do mundo como terra desolada é empregada por Tolkien, Woolf e Eliot no cenário posterior à Primeira Guerra. O autor chega ao entendimento de que o tema surge pela manipulação de técnicas diferentes: enquanto as literaturas de Woolf e Eliot, de caráter realista, são marcadas pelos sentimentos de fragmentação e alienação, a narrativa de Tolkien, através da fantasia, aborda a importância da união em tempos de grande caos.

No artigo **A norma do amor: relacionamento e ordem social em Machado de Assis**, Nathalia Pinto propõe uma reflexão sobre as dimensões ideológicas que coordenam as relações sociais em três contos de Machado de Assis cujas relações amorosas são centrais para o enredo: “Capítulo dos chapéus”, “O diplomático” e “Noite de almirante”, publicados entre 1883 e 1884. A autora compreende que as relações possuem significados diferentes conforme gênero e classe social: enquanto para a burguesia o matrimônio era sinal de prestígio social através de acordos vantajosos para ambas as partes, as classes mais baixas não tinham a mesma obrigação e, portanto, tinham mais liberdade para escolhas e mudanças. Os contos, então, auxiliam na compreensão do processo histórico do Brasil oitocentista.

A autora Rafaela Mendes Mano Sanches, em seu artigo **Figurações da religião cristã em José de Alencar: entre santos, errantes e amaldiçoados**, aborda as relações entre as representações da religião cristã, incluindo mito, doutrinas e a institucionalização do cristianismo no Brasil, em duas obras de José de Alencar que fazem parte do arcabouço de ideias de fundação do país e ideais de coletividade, *As Minas de Prata* (1865) e *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais* (1872). Para a autora, é importante atentar para os costumes de diferentes classes sociais, e uma das diferenças entre a cultura popular e erudita em seu uso de figurações de santos e demônios é que, para a aristocracia, a religião tem um papel relevante na união do país e na recuperação de princípios morais.

Em **Viagens pelo Sul em três tempos**, Jonas Kunzler Moreira Dornelles analisa obras da literatura sul-rio-grandense dos séculos 19 e 20 em que a viagem e o deslocamento são mobilizadores da narrativa. Dornelles identifica que, em um primeiro momento, predomina o desejo de retratar a “cor local”, dando origem à figura do “centauro dos pampas”, que aproxima as ficções regionais do registro pitoresco e dos costumes. Depois, o advento da industrialização mostrará um Sul em vias de extinção, quando a crise econômica levará o

mundo pastoril ao êxodo para as periferias da cidade, em um cenário ambientado pela ficção do “gaúcho a pé”. Por fim, as obras buscam retratar o insucesso do processo de modernização em incorporar os habitantes das áreas rurais, os quais agora se deslocam como passageiros, motoristas e pedestres.

Ana Cristina Steffen, no artigo **A lírica moderna no Brasil através de quatro poemas de Maria Carpi**, analisa como a lírica moderna, que teve sua expressão consolidada a partir do Simbolismo francês, influencia a poesia brasileira contemporânea. Tal análise é centrada em quatro poemas de Maria Carpi, nos quais Steffen, ao mesmo tempo em que percebe o abrandamento de conceitos mais radicais, que serviram de ruptura à época de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, identifica uma série de temas e efeitos expressivos e sugestivos constitutivos da lírica moderna.

O artigo **Sobre a musicalidade em prosa: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert**, de Elena Gallorini, estuda o ritmo narrativo da obra a partir de correspondências do autor, que evidenciam a intenção deste em revolucionar a linguagem do romance, trazendo para a prosa a musicalidade do verso. A análise de Gallorini destaca especialmente o capítulo cinco da segunda parte do livro de Flaubert, que serve como exemplo do porquê essa obra pode ser considerada um poema narrativo.

No artigo **The philosophy of evil: considerations on why we love Shakespearean villains**, os autores Rafael Campos Oliven e Sandra Sirangelo Maggio estudam o apelo dos vilões shakespearianos para os leitores contemporâneos. Eles se utilizam da teoria freudiana, bem como de conceitos da filosofia e da linguística, a fim de compreender a construção do mal, tanto na época de William Shakespeare quanto nos tempos atuais, e como essas construções se relacionam com a essência da subjetividade humana.

O artigo de Elvis Paulo Couto, **A concepção de personagem de Antonio Candido: pressupostos e implicações**, demonstra que a concepção da personagem desenvolvida por Candido se baseia em pressupostos que são também centrais para a crítica literária desse autor. Couto entende que, em “A personagem do romance” (1963), Candido emprega essa categoria da narrativa a partir de uma perspectiva antropológica, a qual depende, ao mesmo tempo, da complementaridade entre literatura e sociologia, que fornecem conhecimentos diferentes sobre o mesmo objeto, e da elaboração da etnografia, que cuida da transposição para o universo da linguagem dos atributos que compõem a cultura de determinado grupo social.

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:
Deborah Mondadori Simionato
Eduarda de Carli
Lucas Cyrino
Monica Chagas da Costa
Patrícia Cristine Hoff

ENCENANDO A REALIDADE NA FICÇÃO: AS NARRATIVAS PERFORMÁTICAS DE MARIA LUISA BOMBAL, CLARICE LISPECTOR E CÍNTIA MOSCOVICH

Fernanda de Mello Veeck

Submetido em 15 de abril de 2019.

Aceito para publicação em 06 de setembro de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 7-28.

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.

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

ENCENANDO A REALIDADE NA FICÇÃO: AS NARRATIVAS PERFORMÁTICAS DE MARIA LUISA BOMBAL, CLARICE LISPECTOR E CÍNTIA MOSCOVICH

STAGING REALITY IN FICTION: THE PERFORMATIVE NARRATIVES OF MARIA LUISA BOMBAL, CLARICE LISPECTOR AND CINTIA MOSCOVICH

Fernanda de Mello Veeck*

RESUMO: *Julia Kristeva, em sua obra Sol Negro: depressão e melancolia (1997), afirma que o afeto é indissociável de um projeto que tem como intuito a realização de um objeto artístico. De acordo com a autora, a relação, que não deixa de ser uma associação entre “afeto e efeito”, pode ser compreendida como um fenômeno que põe em contato quem cria, diretamente com sua interioridade, através do fazer artístico. Sendo assim, um autor revela o seu interior ao mundo exterior por meio dos objetos estéticos resultantes deste processo, como por exemplo, um texto literário. O presente analisa a passagem do pessoal para ao público, na ficção contemporânea de autoria feminina, observando os contos de Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich.*

PALAVRAS-CHAVE: *autoria feminina; narrativas performáticas; ficção contemporânea.*

ABSTRACT: *Julia Kristeva, in her work Black Sun (1997), claims that affection is inseparable from a project that aims at the realization of an artistic object. For the author, the relationship, which never ceases to be an association between "affection and effect " can be understood as a phenomenon that puts in contact who creates, directly with their interiority, through artistic making. Thus, authors reveal their interior to the outside world through their creation, through the aesthetic objects resulting from this process, such as a literary text. The present study intends to analyze the passage of the personnel to the public, in the contemporary fiction of female authorship, and for this purpose, the short stories of Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector and Cíntia Moscovich were observed.*

KEYWORDS: *female authorship; performative narratives; contemporary fiction.*

1 Introdução

Em *Sol negro: depressão e melancolia* (1997), Julia Kristeva¹ recorre à trajetória de grandes ícones das artes de diferentes épocas, relacionando diretamente os afetos à experiência da criação. Quando um autor transpõe para a escrita situações que vivenciou, ele retoma questões que ainda não foram solucionadas. Neste trabalho,

* Mestre em Teoria literária, linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e Comparatismo (UFRGS); graduada no curso de Letras (UFRGS). E-mail: fernandamellvee@gmail.com.

¹ Filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa.

vamos analisar como a *performance*, da maneira como é proposta por Graciela Ravetti², age fazendo a conexão entre o autor e a obra, trazendo à luz elementos biográficos dos autores, como uma encenação de fatos pregressos não resolvidos. Todavia, não é objetivo deste trabalho determinar a medida em que a biografia das autoras é encontrada em seus textos, tampouco enquadrá-los na categoria autoficção, que é uma tendência que ganha força na contemporaneidade – vale ressaltar que narrativas autoficcionais são presenças constantes nos prêmios literários nacionais e estrangeiros na atualidade – e sim, observarmos a maneira como estes elementos autobiográficos são tratados dentro do texto e como as autoras consolidam seu estilo através da encenação de seus conflitos íntimos e familiares.

Além de discorrer sobre as diferenças entre o período do luto e da depressão, assim como Sigmund Freud em seu famoso estudo *Luto e melancolia* (1917), Julia Kristeva analisa a trajetória de grandes ícones das artes das mais variadas épocas e nacionalidades, destacando a capacidade que os afetos possuem de interferência direta na criação. Para a autora, quando alguém escreve, transfere para o papel suas próprias emoções por meio da palavra. Assim sendo, segundo Kristeva, a arte surge como uma consequência positiva de um evento negativo. Da conciliação dos afetos resulta o objeto estético, numa tentativa inconsciente de reordenar o caos interior:

Por um lado, os afetos redistribuem a ordem da linguagem e dão origem a um estilo. Por outro, mostram o inconsciente em personagens e atos que representam as moções pulsionais mais proibidas e transgressivas. A literatura, como a histeria, que para Freud é uma "obra de arte deformada", é uma encenação dos afetos ao nível intersubjetivo (os personagens) e ao nível intralinguístico (o estilo) (KRISTEVA, 1997, p.164).

A escrita faz o *afeto* passar no *efeito*: "*actus purus*", diria São Tomás. Ela veicula os afetos e não os recalca, propõe uma saída sublimatória para eles, ela os transpõe para um outro num terceiro elo, imaginário e simbólico. Porque é um perdão, a escrita é transformação, transposição, tradução. (KRISTEVA, 1997, p.164).

O texto seria o meio encontrado pelos escritores de reestabelecerem sua própria integridade psicológica, através da sublimação dos afetos. Escrevendo, o autor põe o ponto final que faltava numa sequência de eventos malsucedidos, ressignificando um período e por consequência, ressignificando a maneira como percebe os outros e a si mesmo. De acordo com a autora: “A religião ou então a mania, filha da paranoia, são os

² Professora Titular em Estudos Literários na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

únicos contrapesos para o desespero? A criação artística integra-se e as dispensa. Assim, as obras de arte nos conduzem a estabelecer relações menos destruidoras e mais pacificadoras, conosco e com os outros” (KRISTEVA, 1997, p.171). Desta forma, a arte não somente tem o poder de reestabelecer o equilíbrio psíquico de um indivíduo, como também tem a capacidade de promover uma interação mais pacífica entre ele e a sociedade na qual ele está inserido. Segundo Kristeva:

Não é *significando* o ódio, a destruição do outro e talvez, antes de tudo, a sua própria condenação à morte que o ser humano sobrevive como animal simbólico? Uma violência exorbitante, mas freada, desemboca na autocondenação do ego para que nasça o indivíduo. De um ponto de vista diacrônico, ali estamos no limite inferior da subjetividade, antes que se destaque um *outro* que seja *objeto* de ataque odioso ou amoroso. Ora, essa mesma freada do ódio permite também o domínio dos signos: não te ataco, eu *falo* (ou escrevo) *meu* medo ou *minha* dor. Meu sofrimento é o revestimento da minha palavra, de minha civilização. Quanto ao escritor, ele pode tirar uma jubilação disto pela manipulação que saberá, sobre esta base, infligir aos signos e às coisas (KRISTEVA, 1997, p.167).

Podemos concluir, com base na teoria de Kristeva, que a tristeza não é determinante para o fazer literário e artístico, pois, se ocorresse desta forma, todas as pessoas que passam por um período de luto ou aquelas que desenvolvem depressão ao longo da vida seriam escritoras, pintoras, atrizes ou se dedicariam, obtendo êxito, a qualquer forma de arte. O que nos é revelado pela pensadora é que todos esses grandes artistas observados, assim como muitos outros artistas que não foram contemplados por seu estudo, souberam conciliar a dor com arte e inconscientemente conseguiram tirar proveito de suas tragédias pessoais. É através da encenação de seus conflitos, por meio da palavra escrita, que um autor se reinventa, bem como reinventa sua realidade. Na obra das escritoras Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovitch, a conciliação dos afetos se dá a partir da performance de questões conflitantes em sua sociedade.

O conceito de performance está diretamente associado à necessidade de exteriorização de um determinado sentimento. O objetivo de quem executa a performance, independente da forma como sua arte se manifesta, é torná-la pública. O *performer*, através da representação, desempenha o papel, em primeiro lugar, de um comunicador, pois a sua primeira grande intenção é passar uma mensagem, exteriorizando, por consequência, algo que existe em si. Para este trabalho, o conceito

de performance foi observado na obra das três escritoras conforme foi proposto por Graciella Ravetti no estudo “Narrativas performáticas”, que integra a obra *Performance, exílio e fronteiras: errâncias territoriais e textuais* (2002):

Em primeiro lugar, utilizo a expressão “narrativa performática” para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à aceção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política, implicam: a exposição radical do si mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002, p.47).

Na escrita, a teatralização proposta por Ravetti seria o ato de transcrever elementos autobiográficos na narrativa e isto não ocorre de maneira gratuita. Quem transpõe para a escrita situações vivenciadas, tem como objetivo a retomada dessas questões que ainda não foram solucionadas. É como se através da palavra escrita, o autor encenasse aquilo que já ocorreu, jogando luz mais uma vez sobre o que já estava obscurecido e trazendo de volta à cena quem já havia deixado o palco. Segundo a autora: “Quando um objeto da biografia ou do local de enunciação do autor, pertencente ao espaço privado, é conduzido ao âmbito público da representação ficcional, os fatos e lugares resultam dotados de novos significados políticos e culturais” (RAVETTI, 2002, p.47). É através da repetição, ou melhor, da encenação, que o artista traz a público o conflito que fazia parte de seu universo particular, para que este conflito seja observado por novos olhares, pensado por novas mentes. É através da problematização que o *performer* encontra uma saída próxima à conciliação dos afetos e uma interação social mais positiva, como propõe Kristeva.

Obviamente, devemos ressaltar que um objeto artístico pode e deve ser passível de análise e de compreensão fora da zona de contato com o seu autor, pois em certa medida, todas as obras têm elementos autobiográficos. Mesmo nos textos de ficção científica, nos quais universos paralelos podem surgir, as ações ou características dos personagens não estão isentas de semelhanças com pessoas conhecidas, ou mesmo de características encontradas no próprio autor. Portanto, é pertinente observarmos como ocorre este movimento de transmutação dos afetos em arte, embora durante muito

tempo buscou-se distanciar a biografia do autor de sua obra, privilegiando o texto por si só. O objetivo deste trabalho não é encontrar elementos biográficos das autoras em sua escrita, mas entender os motivos que as levam a escrever e como a contemporaneidade vem colocando em evidência os elementos autobiográficos do autor dentro da sua obra, permitindo ao leitor um vislumbre mais nítido da figura do escritor dentro de seu texto.

Os escritores, como todos os seres humanos, não estão imunes às adversidades da vida, sendo que as mulheres que se dedicaram à escrita ao longo do tempo, sempre tiveram como uma das maiores dificuldades conciliar suas atividades de escritora com inúmeras pressões, principalmente de origem familiar e social, e nem sempre essa relação entre a vida pessoal e a literatura ocorreu de forma tranquila.

Em paralelo à necessidade de expressão, inerente a todos os seres humanos, temos um outro aspecto que impulsiona a crescente necessidade da produção literária feminina: a mulher sempre foi descrita na literatura, utilizada como matéria em poemas, contos e romances, todavia, ao mesmo tempo era suprimido a ela o direito de ser ouvida.

Durante muito tempo, as mulheres foram citadas na literatura como protagonistas, porém, a elas era negado o direito da expressão. Temos então milhares de personagens femininas permeando textos ao longo dos séculos, enquanto a autoria feminina foi silenciada. Às mulheres estava reservado o espaço privado, papel de gerar e educar os filhos e o trabalho doméstico. Tudo o que foi escrito sobre as mulheres, foi pensado pelos homens. Através de uma voz que não é a sua, as mulheres foram mostradas em imagens que pouco ou nada tem de correspondente com a realidade: ou são aproximadas da santidade, ou seja, a mulher pura, virginal, inatingível, ou de seu contrário, sendo recorrente na literatura universal a visão da mulher como pecadora, ruína dos homens, uma criatura maléfica desprovida de bons sentimentos.

Segundo a lógica do patriarcado, o homem é o ser central, o detentor de poder e de prestígio, um ser ligado à racionalidade. A mulher é o seu oposto, ou seja, ela é o outro. Às mulheres são atribuídas todas as características que fogem do campo da razão. Todos os elementos considerados negativos pelo homem são caracterizados como femininos, porque os homens têm a posição privilegiada de poder falar, inclusive em nome, ou melhor, pelas mulheres. E tem sido assim desde os tempos do Velho Testamento.

Temos então, na escrita feminina, uma função não somente estética, como também política. A literatura é um dos meios pelos quais é possível se fazer ouvir. Quando escrevem, através de sua subjetividade exteriorizada, as mulheres corrigem séculos de uma visão distorcida e equivocada a seu respeito. As personagens criadas por mulheres não são mais as virgens ingênuas e enganadas, mulheres maduras e rancorosas, muito menos as alpinistas sociais que arruinam famílias inteiras por sua luxúria e ambição: são seres complexos, multifacetados, que erram e acertam, dotadas de sentimentos bons e ruins, como todo e qualquer ser humano.

Este estudo, embora pretencioso quando se propõe a analisar a passagem do pessoal ao público na ficção contemporânea de autoria feminina, é realista quando se detém na observação da obra de três autoras, escolhidas principalmente pelas afinidades temáticas e textuais que possuem entre si. Foram observadas as obras de Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich principalmente devido à importância que estes três nomes representam na literatura produzida por mulheres.

2 Em cena: Maria Luisa Bombal, Clarice Lispector e Cíntia Moscovich

Nascida na cidade de Viña del Mar, no Chile, no dia oito de junho de 1910, Maria Luisa Bombal foi autora de uma obra tão enigmática quanto sua trajetória pessoal. Apesar de ter alcançado êxito como escritora a partir do lançamento de sua primeira obra, *A última névoa* (1985), Bombal encerrou a carreira de escritora no final da década de 1930.

Embora seu período de atividade tenha sido bastante restrito, Maria Luisa Bombal deixou uma obra tão singular quanto instigante, cuja fama repercutiu em diversos países. A escritora transcreveu seus diversos dilemas, assim como trouxe para seus contos e novelas os anseios e dramas das mulheres latino-americanas de sua época, que ao mesmo tempo eram impelidas a buscarem sua própria expressão, mas ainda estavam atreladas a uma sociedade conservadora.

A prosa de Bombal, embora poética, é enxuta. A cena de sexo entre a narradora-protagonista e o homem desconhecido, vale ressaltar que o ato sexual ocorre com a fluidez de um devaneio, está integrada ao texto de uma forma tão sutil que não percebemos que toda a narrativa conflui para a união. Este único encontro será o *leitmotiv* da obra. Embora haja densidade suficiente na história da mulher que se casa

sem amor com o primo, o enredo configura-se em torno do encontro. A partir daquela noite, para a protagonista, tudo o que não diz respeito ao amante irá se tornar desinteressante. As poucas pistas que a narradora nos dá sobre o seu passado remetem à época da infância em que mantinha uma convivência de irmã com o primo que mais tarde se tornaria marido e sobre sua educação realizada em um convento, que, a propósito, é o primeiro ponto de intersecção entre essa e uma das mais conhecidas personagens femininas da literatura universal: Emma Bovary. Ao contrário da famosa personagem da literatura francesa, a protagonista de Bombal não perpetua o adultério, tampouco cogita deixar a casa ou partir em busca do amante. O único desejo desta personagem é um novo encontro fortuito com o homem, assim como o primeiro. Sendo o encontro o momento mais importante da narrativa, vamos lançar luz sobre o intercuro sexual entre a narradora e seu suposto amante.

A cena em que a protagonista e o homem, cuja identidade permanece oculta até o final da obra, mantêm relações sexuais seria o clímax da narrativa, porém o ato não ocorre de maneira explícita, tampouco repleta de descrições através de uma linguagem crua, como ocorre dentro da literatura erótica de Anaïs Nin, por exemplo. Mesmo durante cenas repletas de erotismo, a linguagem de Bombal é poética e carregada de lirismo.

Porém, mesmo que a leitura de *A última névoa* seja também prazerosa, o conto se constitui como uma leitura de fruição, pois existe todo um estranhamento que nos acompanhará do início ao final da narrativa. Com a cena de sexo, o estranhamento chega ao ápice, pois mesmo nos dias de hoje, é desconfortável para o leitor imaginar uma mulher saindo de casa durante a madrugada, andando pelas ruas de uma cidade que não é a sua, encontrando um desconhecido e o acompanhando até um lugar totalmente ignorado por ela. Ainda mais desconfortável para o leitor é imaginar uma mulher do início do século passado se submetendo a tais riscos. Todavia, como leitores, nos tornamos cúmplices da narradora e assumimos o mesmo risco. Seguimos com a protagonista anônima de Bombal – anonimato este que não é gratuito e que funciona como uma representação de toda uma classe de mulheres de seu tempo. A protagonista nos convida a andar com ela pelas ruas ermas até a casa inabitada e entre as paredes aveludadas testemunhamos a sua aventura.

Perdemos então o controle da narrativa no exato momento em que a protagonista se abandona à própria sorte. Não seria esse mesmo risco que corremos quando abrimos um livro, quando nossos olhos começam a correr pelas primeiras linhas de um texto?

O caráter performativo do conto se dá através da encenação desta narradora que assume o risco ao acompanhar um desconhecido e de se submeter à sua vontade, apenas para viver uma aventura romântica que não poderia vivenciar dentro do matrimônio. Mesmo nos dias de hoje, a rua representa diversos perigos para as mulheres, perigos estes relacionados à violência, mais precisamente à violência sexual, porém, vale ressaltar que a casa nem sempre pode ser considerada um ambiente seguro. No início do século passado, além dos perigos reais, existia a questão de não ser apropriado para as mulheres andarem sozinhas à noite, principalmente se fossem casadas. O adultério, que é o único ato transgressor da personagem – transgressão esta que está datada à época em que o texto foi escrito e publicado –, é a encenação do inconformismo de uma mulher que está disposta a abandonar o papel que a sociedade lhe impõe, ao menos durante uma noite.

A obra de Bombal é repleta de personagens femininas atormentadas pelo fantasma da infelicidade conjugal. São mulheres que se prepararam durante toda a vida para o matrimônio e nele não encontram correspondência com o futuro idealizado. Em entrevista³ a Mario Vergara, no ano de 1939, Bombal associa a infelicidade de suas personagens diretamente ao casamento, como podemos observar a seguir:

– Asi lo siento – Me respondió María Luisa –. El amor es lo más grande de la vida. Ante el amor, todas las demás emociones de la vida son emociones subalternas (...). Desgraciadamente, las mujeres de hoy, pressionadas por viejos prejuicios de ambiente colonial, tratan de mantenerse alejadas de las diversas manifestaciones del amor y, en cambio, hacen una vida frívola y mezquina, vida vacía y sin ideales, vida que no vale la pena de ser vivida (BOMBAL, 2016, posição 2101).

Bombal credita a tragédia destas mulheres à sociedade que impõe o casamento como única alternativa de futuro a elas, que na maioria das vezes casam-se não movidas pela própria vontade, e sim, por uma obrigação, para não ficarem à margem desta sociedade. Todavia, mesmo que ao longo de sua obra sejam abordados temas ligados

³ Entrevista concedida a Mario Vergara, em 13 de julho de 1930, para o jornal La Nación de Buenos Aires. Disponível no e-book Maria Luisa Bombal, obras completas, compilado por Lucía Guerra, publicado em 2016.

diretamente ao universo feminino, Maria Luisa Bombal não se considera uma autora feminista, como podemos observar a seguir:

No me inspiró para nada el feminismo porque nunca me importó. Sí leía mucho a Virginia Woolf, pero porque sus conceptos los hacía novelas y no daba sermones. (...) Además, no sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en su sitio, nada más. La última niebla me parece a mí que es un drama sentimental porque son cuestiones pasionales de la mujer, pero no creo que haya existido una imposición del marido. Era una desilusión de ambos. (BOMBAL, 2016, posição 254).

Temos um paradoxo no pensamento da autora: se Bombal não acredita que exista uma diferenciação entre a posição do homem e da mulher perante a sociedade, como podemos observar quando ela afirma que , “no sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en su sitio” (BOMBAL, 2016, posição 254), mas, ao mesmo tempo, ela acredita que a mulher ainda é prejudicada por uma dinâmica colonial, que ainda a submete às mesmas convenções sociais estabelecidas em séculos anteriores, qual seria o questionamento proposto por sua obra? Também em entrevista, Bombal discorre sobre as regulações impostas a que estava submetida na época de sua juventude, como podemos ver a seguir:

Bueno, La última niebla está inspirada en haber tenido un amante que no tuve... Mi primera experiencia amorosa fue bastante espantosa, yo lo puse a él como marido, la novela tiene una base autobiográfica bastante trágica y desagradable. (BOMBAL, 2016, posição 234).

La experiencia sexual también; en esa época, las regulaciones eran para que las obedecieran los de la clase media... bastante trágica, pero uno no puede hablar de los secretos del corazón y del alma... Son los secretos que uno no puede estar poniendo en la mesa porque se hace algo público (...) La novela está basada en mi primer amor, que terminó a balazo limpio. (BOMBAL, 2016, posição 234).

Ahora que tú me preguntas, me doy cuenta de que el que se haya casado para no quedarse solteirona, sí era una imposición de la sociedad... Eso que tú dices es muy serio, Yo no lo había pensado... Pero eso sí, quedar solteirona en esa época era terrible. ¡Dios nos libre!, era como un estigma... Fíjate que es la primera vez que le veo y lo siento... La mujer solteirona quedaba al margen de la vida y de la sociedad. Yo creo que lo social en mi literatura siempre ha sido sólo como un transfondo, y no por ignorancia, porque lo leía todo, sabía todo, pero no lo pensaba. A mí me interesaban las cosas personales, pasionales, el arte (...) el arte social no existía para mí. (BOMBAL, 2016, posição 266).

No entanto, a tomada de consciência da autora que ocorre aparentemente enquanto concede a entrevista – quando percebe a posição da mulher na engrenagem social a qual está inserida – estará presente em toda a obra da autora. Bombal também

reconhece que muito do que escreve tem origem na própria trajetória, ou seja, ela não somente testemunhou os fatos que narra, mas também vivenciou os conflitos e as tragédias que permeiam o universo de suas personagens. Podemos concluir que a busca realizada pela autora através de toda a sua escrita é a da própria identidade dentro de uma asfixiante sociedade machista e patriarcal.

Considerada a mais notória escritora brasileira de todos os tempos, Clarice Lispector, utiliza a sua escrita para trazer ao público as diversas faces do universo feminino. Um dos aspectos mais recorrentes nos contos da escritora é a maneira como aborda a tensão causada entre a necessidade de expressão da mulher que, embora esteja conseguindo se inserir no mercado de trabalho, ainda é refém da necessidade de dedicar-se exclusivamente à família. Da oposição entre a pressão social e a realização pessoal surgem alguns dos mais conhecidos textos da autora.

As personagens de Clarice não são oprimidas pela obrigação do casamento como o único destino possível, como ocorre às personagens de Maria Luisa Bombal, porém, estas mulheres relativamente livres em detrimento às personagens da autora chilena, ainda não estão imunes ao que determina uma sociedade que espera delas a dedicação ao lar. A própria Clarice Lispector, durante muito tempo, deixou a literatura em segundo plano, assim como o seu desejo de estabelecer-se no Brasil, para acompanhar o marido diplomata em viagens por diversos países.

A escrita de Clarice lança luz sobre a condição das mulheres que embora gozem de relativa independência – são mulheres de classe média e aparentemente integradas à sociedade da qual fazem parte – são forçadas constantemente a abdicarem das próprias decisões em favor dos outros, encenando o papel social que lhes foi predeterminado. É através da famosa epifania que a autora retrata a tomada de consciência dessas mulheres, tão absorvidas no próprio cotidiano que acabam perdendo a noção de sua individualidade. São mulheres que desconhecem a si mesmas e que a partir da ruptura de algum elemento habitual, são impelidas a enxergarem a sua imagem em relação ao mundo exterior, muito além do microcosmo da casa.

Um exemplo da epifania típica da obra da autora encontra-se no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, publicado no livro *A bela e a fera* (1979). Durante uma tarde, quando voltava de um salão de beleza, Carla de Sousa e Santos, pertencente à elite do Rio de Janeiro, encontra um mendigo com uma profunda ferida na perna. Os

dois conversam rapidamente, mas a partir do encontro, Carla passa a questionar a sua própria vida. O homem, completamente desconhecido, funciona como uma espécie de espelho no qual a mulher de trinta e cinco anos reflete, além das diferenças sociais – Carla é a esposa de um banqueiro –, a crise no casamento. O excerto a seguir pertence à reflexão da personagem sobre o próprio presente:

Agora entendia por que se casara da primeira vez e estava em leilão: quem dá mais? Quem dá mais? Então está vendida. Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que “dava mais”, ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima do nível social dela. Vendera-se. E o segundo marido? Seu casamento estava findando, ele com duas amantes... e ela tudo suportando porque um rompimento seria escandaloso: seu nome era por demais citado nas colunas sociais. (...) aliás, pensou rindo de si mesma, aliás, ela aceitava este segundo porque ele lhe dava grande prestígio. Vendera-se às colunas sociais? Sim. (LISPECTOR, 1992, p. 70).

Carla, que se preparava para mais uma festa, a partir daquele contato extremo com a realidade, conclui: “a vida não era bonita” (LISPECTOR, 1992, p. 67). A reflexão que têm início a partir dos contrastes entre a sua vida e a vida daquele homem que dependia de esmolas, perpassa ao plano conjugal. A partir do encontro com aquela realidade tão distinta, ela percebe que a própria, apesar do conforto trazido pela boa condição financeira, também tem seus percalços. Carla tem consciência de que o marido tem duas amantes e que o casamento só não havia terminado devido ao escândalo que o divórcio causaria. Ocorre então um espelhamento da própria miséria na miséria alheia.

O caráter performativo do conto consiste na encenação do papel de esposa representado devido à necessidade de se cumprir uma convenção social, especialmente entre as classes mais altas. A protagonista mantém o casamento de fachada, para evitar um escândalo e para não perder a boa condição financeira trazida pelo casamento.

Clarice Lispector, nascida na Ucrânia em 10 de dezembro de 1920, no dia 12 de janeiro de 1943, naturalizou-se brasileira, condição necessária para casar-se com Maury Gurgel Valente, o que ocorreu no dia 23 de janeiro do mesmo ano. A naturalização de Clarice era necessária devido a exigência de que um diplomata brasileiro só poderia se casar com uma mulher brasileira.

Cintia Moscovich, de origem judaica, assim como Clarice, é uma das escritoras brasileiras mais conhecidas e traduzidas no exterior na atualidade. Nascida em Porto Alegre, no dia 15 de março de 1958, Moscovich é uma das mais premiadas autoras contemporâneas. A densidade psicológica das personagens em conflitos que surgem a

partir de situações cotidianas, aproxima sua escrita à de Clarice Lispector. Entre os temas recorrentes na obra da autora, destaca-se a condição da mulher nas relações amorosas e os conflitos familiares oriundo do choque de gerações, discutindo os impasses da tradição judaica nos dias de hoje.

No conto “O homem que voltou ao frio”, que faz parte da antologia *Anotações durante o incêndio* (2001), constam todas as características acima mencionadas. De uma maneira muito lírica, a autora nos apresenta o dilema de Ethel, uma judia porto-alegrense dividida entre a manutenção da ordem familiar e a possível descoberta do amor.

O conflito tem início com a notícia da visita de Edward, um jovem que conhecera durante um intercâmbio em Israel. Ethel, que havia conhecido o finlandês recentemente, o convidara para visitá-la no Brasil momentos antes de sua partida. Porém, o convite fora feito por mera cordialidade e o telegrama de Edward a deixou em pânico, não apenas por tratar-se de um estrangeiro, mas principalmente, por este ser um góí, ou seja, um não-judeu.

Com a chegada do jovem, o dilema de Ethel torna-se ainda mais dramático. Não demora muito para que Edward deixe bem claras as suas intenções: viera ao Brasil para casar-se com Ethel. O finlandês, que deseja converter-se ao judaísmo, acreditava que o caminho mais fácil para alcançar o seu objetivo é casar-se com uma moça judia e ter filhos judeus. O conflito é ainda mais grave diante dos olhos dos pais, porque Ethel, por ser mulher, possui um papel fundamental dentro da família. O judaísmo, uma religião matriarcal, considera judeus apenas os filhos de mãe judia, ou seja, ainda que Edward se converta ao judaísmo ele jamais será considerado um judeu.

Ao longo da narrativa, Ethel enfatiza as características físicas do estrangeiro sempre de maneira negativa, destacando os traços de sua aparência considerados feios. Desde o primeiro contato, Edward, “um finlandês esquisito” (MOSCOVICH, 2001, p. 28), que já havia chamado a atenção dos outros moradores do kibutz, causa um estranhamento na jovem brasileira, oriundo das diferenças físicas. Os excertos a seguir, se referem a momentos em que a narradora descreve o finlandês:

Foi quando ele sorriu. Edward sorriu e percebi que ele era feio – ainda mais feio quando sorria. Me enterneci com os olhos apertados atrás das lentes fotocromáticas, com a boca de lábios finos armada num ricto desairoso. Mas

ele, desconhecendo meu juízo, confiava em mim, deixando-me ver sua feiura, que decerto era sua parte mais inocente. (MOSCOVICH, 2001, p. 30).

Através da transparência do vidro, logo pude ver Edward. Alto, louro, magro, pele branquíssima. Vestia um casaco de peles, exótico exagero mesmo para os invernos do sul. Mais parecia um gigantesco inseto, cujas asas peludas envolvessem o corpo quando em repouso. (MOSCOVICH, 2001, p. 31).

A pele extremamente branca de Edward, seus cabelos ralos, sua estatura acima da média, são motivos de maior constrangimento para Ethel do que o fato de o jovem não pertencer à mesma religião do que a sua, característica essa que é o maior motivo de preocupação para os seus pais. Durante toda a narrativa, ela relembra o quanto Edward era feio, como vimos nos excertos anteriores. Podemos pensar nessa obsessão pela aparência do amigo, como uma tentativa de se convencer de que os dois pertencem a mundos diferentes.

Em sua obra *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), Julia Kristeva discorre sobre as razões do indivíduo estrangeiro causar tanto estranhamento entre os habitantes do novo local onde escolheu viver. Segundo a autora: “Entretanto, é o banal, precisamente, que constitui uma identidade para os nossos hábitos diários. Porém esse discernimento dos traços do estrangeiro, que nos cativa, ao mesmo tempo nos atrai e nos repele” (KRISTEVA, 1994, p. 11). A suposta feiura também é o elemento que atrai a jovem porto-alegrense, que considera desagradável a aparência física de Edward devido a percepção de singularidade com relação aos seus conterrâneos. De acordo com Kristeva:

Primeiramente, a sua singularidade impressiona: esses olhos, esses lábios, essas faces, essa pele diferente da dos outros o destacam e lembram que ali existe alguém. A diferença desse rosto revela um paroxismo que qualquer rosto deveria revelar ao olhar atento: a inexistência da banalidade entre os seres humanos. (KRISTEVA, 1994, p. 11).

Sendo assim, o estrangeiro acaba se tornando uma espécie de espelho no qual, através de seus traços não familiares, somos forçados a enxergar a nós mesmos. Kristeva revela que o estrangeiro sofre de uma profunda solidão, pois não encontra correspondência quando deseja estabelecer algum vínculo de amizade. Ele é o ser que em decorrência de suas singularidades, acaba se tornando invisível:

A sua palavra não tem passado e não terá poder sobre o futuro do grupo. Por que a escutariam? (...). Ela pode ser desejável, surpreendente também, estranha ou atraente, até. Porém, tais atrativos têm um peso fraco diante do interesse – que falta, precisamente – dos interlocutores. (...). As suas palavras, ainda que fascinantes por sua própria estranheza, não terão

consequência, efeito e não provocarão, portanto, nenhuma melhoria de imagem ou de renome de seus interlocutores. (KRISTEVA, 1994, p. 28).

Para Kristeva, o estrangeiro é sempre visto com desconfiança, mesmo que em seu semblante haja uma expressão cordial. “Seja ela perturbada ou alegre, a expressão do estrangeiro assinala que ele está ‘a mais’” (KRISTEVA, 1994, p. 11). É o que iremos constatar mais adiante, ao observarmos a maneira como a família de Ethel reage à presença do estrangeiro.

Ao despedir-se do novo amigo, momentos antes de retornar ao Brasil, Ethel não esperava que o convite feito por educação fosse aceito. A narrativa se desenrola entre a angústia causada pela notícia da chegada e o mal-estar causado pela presença do góí, considerado uma ameaça por seus pais. Em Porto Alegre, Edward ficará sob constante vigilância do pai de Ethel.

A família de Ethel, em princípio, recebe o amigo da filha em casa sem nenhuma hostilidade, como se não estivessem insatisfeitos com a situação. A narradora conclui que essa recepção tranquila acontece devido a percepção de que “um rapaz feio, quase albino, não era ameaça nenhuma” (MOSCOVICH, 2001, p. 32).

Porém, ao descobrir as intenções do visitante, o pai da jovem se mostra intolerante a sua presença, e não poupa esforços para afastar o intruso de sua família. Ethel, por sua vez, não considera o amigo alguém perigoso e, em diversos momentos, ela compara o pai a um comandante nazista.

O pai não demonstra nenhum constrangimento em tratar de assuntos financeiros com o desconhecido, como no momento quando ele pergunta se Edward pode custear a própria estada no Brasil, tampouco sente remorso por obrigá-lo a deixar o país, forçando-o a decidir se irá para Israel ou para sua cidade natal, Helsinque. Ele age com a convicção de que está fazendo o que é certo, interferindo diretamente sobre o destino do jovem, isso ocorre porque, de acordo com Kristeva, “a humilhação que rebaixa o estrangeiro confere ao seu senhor um tipo qualquer de grandeza mesquinha” (KRISTEVA, 1994, p. 21).

Edward, por sua vez, acaba obedecendo a ordem, numa atitude de extrema submissão, provavelmente por ter consciência de que sua situação de estrangeiro em um país distante é ainda mais delicada por conta da escassez de recursos financeiros.

A maior preocupação do pai de Ethel, e o motivo que o leva a afastar o casal de amigos, é o fato de Edward não ser judeu. Ele, que já havia concordado em hospedar o amigo da filha, ao descobrir que o jovem era protestante, decidiu que ele ficaria hospedado em um hotel próximo a sua residência. Ao ser questionado sobre a exigência da partida imediata de Edward, o homem responde: “– O preço da passagem foi o resgate que paguei por nossa filha” (MOSCOVICH, 2001, p. 39).

Ethel, em dúvida quanto aos próprios sentimentos, não consegue se desvencilhar da autoridade paterna e chega a comparar-se também a uma figura nazista, como podemos constatar a seguir: “Era um olho que continha alguma súplica muda, que me atordoava, e me sentia má porque fizera com que ele caísse numa emboscada: saía gás do chuveiro” (MOSCOVICH, 2001, p. 33); “No carro dirigi em silêncio. De novo a sensação que do chuveiro não sairia água, mas um gás mortífero” (MOSCOVICH, 2001, p. 37); “Sentia-me a maldita que havia encaminhado um homem a um campo de concentração” (MOSCOVICH, 2001, p. 38).

Essa analogia permanece até o final da narrativa. Quando Ethel finalmente decide contar que havia se casado, ela, que ainda se sente ligada a Edward, seja por amizade ou qualquer outro sentimento, acredita que está mais uma vez prejudicando o estrangeiro, como podemos observar no excerto a seguir: “Quando a coloquei no correio, soube que criaria uma fissura no paraíso alheio. Um envelope recheado com gás letal” (MOSCOVICH, 2001, p. 41).

A personagem Ethel, apesar da natureza contraditória de seus sentimentos, em nenhum momento cogita seriamente fazer oposição aos pais. Isso ocorre porque envolver-se afetivamente é sempre arriscado, pois é necessário assumirmos a responsabilidades das nossas próprias decisões. O filósofo e sociólogo polonês Zygmunt Bauman, em seu livro *Vida em fragmentos* (1995), citando Sigmund Freud, afirma:

Somos ameaçados pelo sofrimento que chega até nós por três caminhos: nosso corpo, que é fadado à decadência e à decomposição, e que nem sequer pode existir sem os sinais de alerta da dor e da ansiedade; o mundo exterior, que pode nos combater com forças destrutivas assombrosas e impiedosas; e finalmente nossas relações com outros seres humanos. (FREUD, 2011, p. 116 apud BAUMAN, 1995, p. 155).

Podemos entender que Ethel vive um conflito com seus pais, desencadeado pela presença do estrangeiro, todavia, um conflito, muito mais intenso é travado dentro de si.

Se temos em Ethel uma personagem em dúvida entre obedecer a tradição judaica, personificada na figura autoritária do pai, e seguir a própria necessidade de afeto, temos em Edward alguém que, mais do que o desejo sexual ou anseios afetivos, tem a necessidade de integrar-se a uma comunidade. Apesar da escassez de informações, Edward, até o final da narrativa é descrito como uma figura solitária e desamparada. Sendo assim, não seria essa busca por uma nova religião uma maneira de fugir da própria realidade e integrar-se a um novo grupo?

Edward Said afirma que a hibridização das culturas e das sociedades é uma realidade em todo o mundo e que não existe nenhuma cultura na atualidade que não tenha traços herdados de outras. De acordo com o autor:

Mas, desde que o século XIX consolidou o sistema mundial, todas as culturas e sociedades estão entremisturadas. Nenhum país é composto por nativos homogêneos; cada um tem seus imigrantes, seus “Outros” internos, e todas as sociedades, tal como o mundo em que vivemos, são híbridas. (SAID, 2006, p. 199).

Em “O homem que voltou ao frio”, Ethel e Edward representam a consciência desse processo de hibridização que a cada dia se torna o mais importante, senão o único, traço cultural em comum a todas as sociedades do mundo.

Temos na família de Ethel, principalmente na figura do pai, resquícios de tempos passados, quando predominava a ideia da preservação de uma determinada cultura, mantendo-a impenetrável por qualquer interferência cultural externa. Said afirma: “Ao longo da história, cada sociedade teve o seu Outro: os bárbaros para os gregos, os persas para os árabes, os muçulmanos para os hindus, e assim por diante” (SAID, 2006, p. 199). Há ainda um fator agravante, no caso da recusa da família judaica em permitir que a filha trave relações com um não-judeu, devido a um histórico de perseguições sofridas pela comunidade judaica ao longo do tempo. Então, nesse isolamento da família de Ethel ecoa uma estratégia de autopreservação e de sobrevivência.

Edward Said, no ensaio “Identidade, autoridade e liberdade”, que também faz parte do livro *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2006), discorre sobre a multiplicidade das identidades que coexistem na atualidade. Sobre a convivência dessas identidades, o autor afirma: “O mundo em que vivemos é feito de numerosas identidades em interação, às vezes de modo harmonioso, às vezes em antítese” (SAID,

2006, p. 206). Essa antítese identitária pode ocorrer não somente entre indivíduos de diferentes países, ou por diferenças religiosas, como podemos observar a partir do transtorno que a presença de Edward causou na família de Ethel. Até mesmo entre elementos da própria família a interação entre identidades pode ser problemática, como aconteceu entre a filha e os pais, no conto de Cíntia Moscovich.

Por outro lado, as relações de amizade se estabelecem muito mais por afinidades do que por questões étnicas ou religiosas. É o constante desejo de pertencimento que move o indivíduo em busca de um grupo. Existem laços de amizade muito mais sólidos do que laços familiares, devido à identificação entre os indivíduos, identificação esta que desconsidera questões que talvez fossem relevantes na formação e na manutenção de laços familiares.

Um outro exemplo de conflito entre gerações temos no conto “Bonita como a lua” (2018), que faz parte da Coleção Identidade, publicado através da ferramenta de autopublicação Kindle Direct Publishing, um produto da empresa Amazon. O título faz alusão à tradicional canção judaica *Shein vi di levone*, que o pai da protagonista cantava para ela quando criança.

O conto não aborda a temática judaica diretamente, como acontece em “O homem que voltou ao frio”, embora haja diversas referências à religião ao longo da narrativa. A protagonista, uma “menina bonita como a lua”, cresce rodeada não somente pelo afeto dos pais, um casal de imigrantes da Bessarábia, mas também pela exigência de que fosse uma aluna brilhante, como podemos observar no excerto a seguir:

Aos dez anos de idade, única filha de um casal descendente de imigrantes judeus, nascida depois de muitas e várias tentativas – portanto cheia de mimos, dengüices, babados e brinquedos e tudo quanto me desse na telha –, logo de mim, a unigênita, o pai queria que eu fosse nada menos do que isso – uma criança genial. (MOSCOVICH, 2018, posição 64).

O pai da protagonista exige que a filha, ainda na infância, tenha aulas de balé, piano, inglês, francês, para que a filha se tornasse uma pessoa “cultivada” (MOSCOVICH, 2018, posição 78), ou seja, uma mulher culta, preparada para a vida social. Porém, apesar do empenho para que a jovem aprendesse diversas formas de arte, no dia em que a filha já adolescente demonstra o desejo de seguir a carreira de atriz ou de escritora, o pai se opõe ferozmente a ela e o principal motivo de sua discordância é financeiro, como podemos observar no excerto seguinte:

- Entendo que você goste de teatro e de literatura, todos nós gostamos. Mas como é que você pretende sobreviver com teatro ou literatura?
É, que sabia que ele queria para mim um futuro bom - que incluía não ter de passar fome como eles tinham passado quando as famílias chegaram ao Brasil. (MOSCOVICH, 2018, posição 91).

Porém, na sequência da mesma conversa, o pai revela outras preocupações a respeito da filha e a sua contrariedade quanto à escolha da carreira artística ganha um tom antes de desafio do que de proibição:

- Tudo muito bonito, mas não crio filha para ser atriz, dessas que bebem e fumam e fazem outras coisas que nem é bom falar. - O caldo tinha engrossado. - além do mais, você não nasceu para ser escritora, ao menos até que me prove o contrário. - E lembrou que ele não era nenhum Procópio Ferreira para ter filha atriz. (MOSCOVICH, 2018, posição 108).

Surge então o conflito entre o pai e a filha: o homem, descendente de uma família de imigrantes que passara por muitas dificuldades quando chegara ao Brasil teme que a filha, já nascida neste país e que não passou pelas mesmas condições do que ele, desperdice as oportunidades que sua condição de comerciante proporciona. Ele manifesta o desejo de que ela tenha “um dê e um erre antes do nome” (MOSCOVICH, 2018, posição 108), ou seja, que a filha opte por uma carreira mais tradicional como médica ou advogada, com o objetivo de estender a estabilidade financeira de sua família além de sua geração.

A menina, que fracassara nas aulas de balé, piano e francês e que matinha um desempenho escolar mediano, apesar da dificuldade em matemática, revelou-se a aluna genial esperada pela família somente após a entrega de uma redação sobre a amizade. Os pais, que foram chamados para uma reunião escola, foram surpreendidos pela fala da diretora que exaltava a criatividade e o talento da filha, revelando a eles que estavam diante de uma verdadeira vocação para a escrita, vale ressaltar que ter vocação para a escrita era a condição imposta pelo pai para que a filha pudesse seguir a carreira de escritora.

Ao final do conto, a narradora revela que tentou se dedicar à medicina e ao direito, como era a vontade do pai, porém, não obteve êxito em nenhuma das profissões e, por fim, tornou-se escritora.

Mais do que tudo, escrever foi o que me atrapalhou sempre a vida, uma maldição que é igual a ter repouso na tristeza. É algo que eu sei, é só o que eu

sei, de um saber sem esforço, embora me custe me custe me custe – nenhum saber é tranquilo.

Então é isso: escrevo porque é o que me foi dado fazer no mundo, porque acho que nasci com isso. A-bonita-como-a-lua do pai é escritora.

O que me torna, dentro de alguns pontos de vista, uma pessoa que, mesmo caindo de costas, consegue sempre quebrar o nariz. Mas nem me importo: escrever é voltar a ouvir sempre o Shein vi di levone na boca de meu pai.

Coisa boa da vida. (MOSCOVICH, 2018, posição 309).

A narradora, mesmo admitindo que sua escolha não foi a mais fácil, reconhece que não poderia seguir outro rumo, apesar das eventuais frustrações que a escrita lhe trouxe. Ela então associa diretamente o fazer literário ao afeto, quando afirma que “escrever é voltar a ouvir sempre o Shein vi di levone na boca de meu pai” (MOSCOVICH, 2018, posição 309), rememorando uma antiga e positiva lembrança, a música cantada pelo pai em momentos de felicidade.

O caráter performativo do conto está no choque entre gerações necessário para que a protagonista consiga realizar o objetivo de tornar-se escritora tomando para si o poder de decidir o próprio futuro.

Cíntia Moscovich, em entrevista à Revista Donna, vinculada ao *Jornal Zero Hora*, concedida na ocasião em que foi eleita patrona da Feira do Livro de Porto Alegre, no ano de 2016, relaciona suas origens judaicas a sua capacidade de narrar: “Sou neta de imigrantes, e a grande diversão dos velhos era contar as histórias: como era na Rússia, como era no navio, o que aconteceu quando chegaram aqui. Talvez isso tenha despertado em mim o gosto pela ficção” (MOREIRA, 2016). Na mesma entrevista, Moscovich revela que apesar de não ser praticante do judaísmo, mantém algumas tradições como a de acender as velas do Shabbat, que ela entende como uma espécie de conexão entre as mulheres judias de sua região, pois sabe que no mesmo horário, todas estão realizando o mesmo ato. Um outro fato que a autora destaca é o de ter se casado com um não-judeu, o que certamente teria desagradado seu pai, caso ele ainda estivesse vivo na ocasião, ou melhor, ela acredita que não teria se casado com o marido, o também escritor Luiz Paulo Faccioli. Ao contrário de Ethel, de “O homem que voltou ao frio”, Cíntia, que conseguiu realizar o objetivo de tornar-se escritora, como a protagonista do conto “Bonita como a lua”, quebra uma tradição familiar ao se casar com alguém que não faz parte da sua religião. É através da escrita que a autora retoma aspectos de seu passado que ainda reverberam em sua consciência. São conflitos que foram vivenciados por sua geração e que provavelmente, ainda hoje são questões presentes na vida de muitas mulheres.

3 Considerações finais

Na obra de Clarice Lispector, assim como nos textos de Bombal, identificamos alguns pontos de intersecção entre a autora e suas personagens, em grande parte donas de casa que questionam em algum momento sua existência vazia de sentido. São mulheres que se dedicam à casa e à família, mas que têm consciência de que existe uma infinidade de possibilidades além dos limites do espaço privado. Das três autoras contempladas neste estudo, Cíntia Moscovich é a que mais se aproxima da autoficção. Em contos como “Bonita como a lua” e “O homem que voltou para o frio”, ela mistura ficção e realidade, criando uma narrativa que se aproxima mais do gênero crônica que do próprio conto. Porém, ao contrário de alguns autores brasileiros contemporâneos, Moscovich não discorre sobre os traumas coletivos como, por exemplo, os traumas causados pela Ditadura Militar, tampouco sobre quaisquer outras questões ditas sociais. Sua prosa, assim como a de Bombal e a de Lispector, é intimista e os conflitos das personagens são de ordem pessoal. Porém Cíntia, ao contrário de Clarice, que também era uma autora de origem judaica, dissecas as relações familiares permeadas por choques entre culturas, marcados por lembranças de episódios em que os judeus foram perseguidos ao longo da história – episódios estes que não deixam de ser questões de ordem social.

As três escritoras, em algum momento de sua trajetória, foram acusadas tanto pelo público quanto pela crítica de serem herméticas e voltadas somente para a sua interioridade. Porém, como leitores, somos testemunhas da contribuição que seus escritos legam para além da ficção, documentando a voz de mulheres que viveram as alegrias e frustrações de sua época.

REFERÊNCIAS

BAUMAN Z. *Vida em fragmentos*. Sobre a ética pós-moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BOMBAL, Maria L. *A última névoa*. Tradução: Neide T. Maia González. São Paulo: Difel, 1985.

BOMBAL, Maria L. *Obras completas*. Compilladora: Lucía Guerra. Santiago de Chile: Editora Zig-Zag, 2016. *E-book*.

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

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. São Paulo: Editora Rocco, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *O primeiro beijo e outros contos*. São Paulo: Ática, 1992.

MOREIRA, Carlos André. Entrevista: conheça a vida e a obra de Cíntia Moscovich, patrona da Feira do Livro 2016. *Zero Hora*, Porto Alegre, 24 out. 2016. Donna. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2016/10/entrevista-conheca-a-vida-e-a-obra-de-cintia-moscovich-patrona-da-feira-do-livro-2016-cjpl8m56k008pndcn2sw5vhmr.html> //. Acesso em: 13 jul. 2018.

MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MOSCOVICH, Cíntia. *Bonita como a lua*. Rio de Janeiro: Agência Riff, 2018. *E-book*.

RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Poslit, 2002.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

A ORIGEM DO ESTRANHAMENTO: PROVOCAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALEM*

Artur Katrein Mora

Submetido em 23 de maio de 2019.

Aceito para publicação em 25 de junho de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 29-45.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

A ORIGEM DO ESTRANHAMENTO: PROVOCAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALEM*

THE SOURCE OF ESTRANGEMENT: INTERTEXTUAL TAUNTING IN *EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALEM*

Artur Katrein Mora*

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo investigar a origem do estranhamento provocado pela leitura de *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem* (1986), de Maryse Condé. Ferramentas conceituais da Literatura Comparada, tais como questões de autoria na ficção autobiográfica, conforme Leonor Arfuch (2010), a intertextualidade, através de Ingedore Koch (2012), e a relação da obra com o gênero literário mock-epic, definido por Ritchie Robertson (2009), permitiram o exame dos recursos literários causadores de estranhamento. A análise revela que *Eu, Tituba...* é uma variante contemporânea do mock-epic, projetada com intuito consciente de desafiar os códigos de expectativa do receptor; uma performance poética provocativa, que celebra a cultura e a espiritualidade caribenhas, interpelando temas como racismo, misoginia e o apagamento do negro da história.

PALAVRAS-CHAVE: literatura caribenha; memória; intertextualidade; literatura comparada.

ABSTRACT: The objective of this work regards the investigation of the feeling of “estrangement” sparked by the reading of *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem* (1986), authored by Maryse Condé. The conceptual tools offered by Comparative Literature, such as questions of authorship in autobiographic fiction, with Leonor Arfuch (2010), the use of intertextuality, through Ingedore Koch (2012), and the narrative’s relationship with the literary genre mock-epic, defined by Ritchie Robertson (2009), allowed for the recognition of literary expedients that cause “estrangement”. Analysis reveals that *Eu, Tituba...* is a sort of contemporary mock-epic, designed with the intent of challenging the reader’s expectations; a taunting poetic performance that celebrates Caribbean culture, touching themes such as racism, misogyny, and the erasure of black people from history.

KEYWORDS: Caribbean literature; memory; intertextuality; comparative literature.

1 Introdução

Muitas vezes, durante a leitura de um romance, somos tomados por um sentimento de surpresa, um sobressalto da tomada de consciência, que através de sua perturbação nos permite usufruir o desmoronamento de nossa expectativa inicial sobre a obra. Esse fenômeno é usualmente ansiado e bem acolhido, por agitar nossos estados de percepção e legitimar a alta reputação da qual dotamos o exercício da leitura de ficção. Também compreendemos quando a expectativa gerada pela obra literária é avariada negativamente. Mas há, no entanto, uma margem mais imprecisa em nossa sensibilidade perante a literatura, onde não é possível determinar a origem do incômodo que uma obra nos causa, e sujeitamo-nos ao embaraço de admitir que simplesmente não a entendemos.

* Mestrando em História da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Rio Grande (PPGL/FURG). Bolsista CAPES.

O formalista russo Viktor Chklovski (1976) cunhou o termo *ostranenie*, traduzido como “singularização”, mas também reconhecido como desfamiliarização ou estranhamento, para ilustrar o aspecto definidor da literariedade de um texto. Esse estranhamento pode acontecer por meio da distorção da linguagem, atuando diretamente no processo comunicativo, ou mesmo através da subversão das convenções do gênero literário ao qual o texto pertence.

Aqui nos deparamos com *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, livro que transita com desenvoltura entre gêneros literários, mas cujos deslocamentos enredam o leitor em uma complexa rede de intertextualidades, ironias sutis, anacronismos e identidades narrativas. Esse potencial para causar estranhamento em seus leitores é confirmado por Ann Scarboro (1992, p. 225, tradução minha), Ph.D. em literatura francesa e autora do posfácio da versão em língua inglesa da obra, onde confessa seu “embaraço ao perceber que havia perdido o elemento paródico em minha primeira leitura”¹.

A autora de *Eu, Tituba...*, Maryse Condé, escritora francófona nascida na ilha de Guadalupe, explora em seus romances questões raciais, culturais e de gênero; questões estas que estão inseridas neste livro, escrito em 1986, sobre Tituba, uma escrava oriunda de Barbados cujo único registro histórico é um depoimento para o Tribunal do Condado de Essex, durante o episódio das Bruxas de Salem, na Massachusetts do século XVII. A gravidade dos temas, cujos conteúdos envolvem perseguição religiosa, racismo, machismo, torturas e denúncias em um ambiente repleto de superstição e ignorância, cerca a obra de uma expectativa realista, exacerbada pela ambientação específica aos retratos sociais do ano de 1692.

Nenhum leitor poderá contestar a entrega desses retratos pela narrativa, que não ameniza suas descrições da escravidão, da intolerância religiosa, do machismo, e das torturas que as acompanham. E, no entanto, resta uma sensação de que o realismo prometido pela obra era uma isca, e o que Condé nos oferece ao invés é uma história repleta de recursos literários provocadores. O posfácio de Ann Scarboro contém uma pequena entrevista com Maryse Condé, em que pistas sobre a localização do estranhamento podem ser identificadas.

Uma possibilidade está na relação autor/narrador/protagonista, onde o vínculo narrativo de Condé com Tituba torna-se labiríntico por conta do aspecto autobiográfico da obra. A autora reconhece, nas suas motivações para escrever, o sentimento de “solidariedade” com a escrava interrogada em Salem, eclipsada pela história, e concede a ela controle sobre a narrativa; parte do estranhamento do leitor pode estar situado nessa relação, em que se combinam questões de identidade, representação, e os efeitos do pacto autobiográfico em uma obra de ficção.

Segundo Condé (*apud* SCARBORO, 1992, p. 201), seu propósito era dar a Tituba uma qualidade de heroína épica, que pudesse se aproximar do leitor por meios imaginativos, mas confessa que houve uma hesitação “entre a ironia e o desejo de ser séria. O resultado é que ela é uma espécie de personagem *mock-epic*”². O gênero *mock-epic*, como veremos, associado à paródia, à ironia e aos exageros, detém alto teor de estranhamento quando irrompe repentinamente.

Finalmente, a estrutura geral do romance – seu percurso épico – é pulverizado por associações intertextuais, muitas delas inconsistentes e anacrônicas, mas

¹ “I myself was embarrassed to realize that I had missed the element of parody on first reading...”

² “I hesitated between irony and a desire to be serious. The result is that she is a sort of mock-epic character.”

condizentes com o enfoque provocador de Condé, e buscando tanto na realidade quanto na ficção as composições para sua prosa a um tempo séria e irônica.

Investigar a fundo essas pistas sobre a origem do estranhamento em *Eu, Tituba...* requer um instrumental conceitual amplo, além de ecletismo metodológico. O aspecto interdisciplinar da Literatura Comparada oferece as ferramentas que contemplam essa exigência, não apenas, como destaca Tania Carvalhal (2006), confrontando obras e autores, mas aspirando questões maiores, sem ser reduzida a um método específico. Desta forma, a investigação iniciará com a conceitualização dos recursos analíticos e interpretativos oferecidos pela Literatura Comparada: a ficção autobiográfica, a intertextualidade e os elementos do gênero *mock-epic*; por intermédio destes a obra de Maryse Condé pode mostrar-se mais transparente, tanto nas pretensões da autora quanto no incômodo que é capaz de causar no leitor desavisado.

2 Literatura comparada: ferramentas de análise

De forma a acentuar o já citado ecletismo metodológico da Literatura Comparada, é necessário que nos reportemos ao aspecto interacional da disciplina, interessada sobremaneira na literatura em suas relações com a cultura. Esse espaço de contato, em que literatura e cultura convergem em estímulos mútuos, é produto de um fenômeno global vivenciado pelos próprios autores, romancistas e poetas, impulsionados em redor do mundo, sofrendo influências as mais diversas e manifestando-as em sua escrita.

Resultam dessa experiência “pessoas com duplas ou múltiplas identidades, pessoas que não estão coladas a nenhuma nação de modo monolítico, pessoas híbridas que se situam no entre dois, no entrelugar” (FIGUEIREDO, 2013, p. 44). Desenvolvido por Silviano Santiago, o entrelugar ilustra a multiplicidade do pensar oriundo de um intenso processo de intercâmbio e assimilação cultural, e tornou mais complexa a tarefa da Literatura Comparada, originalmente voltada para a problematização do texto estrangeiro, na manifestação do outro como semelhança.

Após profundas reformulações conceituais, a Literatura Comparada passou a servir-se da assimilação do “alheio na conformação do próprio, confirmando que esse processo é o que caracteriza a formação literária em todo seu percurso” (CARVALHAL, 2005, p. 174), e, por conta dessa apropriação, conta com as ferramentas dos estudos (auto)biográficos, da intertextualidade e dos gêneros literários, valiosos para uma abordagem ampla da obra literária.

2.1 Ficção autobiográfica

Escrever dentro dos chamados “gêneros canônicos” do espaço biográfico, como biografia, autobiografia, memórias ou correspondências, demanda de seus autores, mas também dos leitores, reflexões sobre a narrativa, a temporalidade, a realidade, e, em particular, a identidade. De certa forma, todos podem ser entendidos como história e como ficção, seguindo um critério que assume haver “tanto “realidade” e verdade da vida na literatura quanto invenção na história” (ARFUCH, 2010, p. 117). Contudo, o estatuto de uma obra inserida no espaço biográfico condiciona em seus leitores a expectativa de um relato verossímil, ou ao menos suficientemente referencial à realidade; afinal, tais narrativas estão associadas às noções de “testemunho, arquivo,

documento, tanto para uma história individual quanto de época” (p. 118).

Esse “pacto” entre o autor e o leitor, que presume a sinceridade da narrativa quando inserida no espaço biográfico, torna imprescindível que signos exteriores ao texto, paratextuais, auxiliem o receptor a reconhecer e confiar na distinção entre factual e ficcional na obra. Desta forma, a capa, por exemplo, onde figura o nome do autor, e o rótulo pelo qual a obra se apresenta – romance, história, autobiografia –, sugerem ao leitor o que o aguarda na leitura.

Também é o caso da autobiografia, gênero que nos interessa no momento, cuja correspondência com o “real” a submete a uma “maior restrição narrativa” (ARFUCH, 2010, p. 127). Por sua própria definição, como relato retrospectivo em prosa, conduzido por uma pessoa real sobre sua própria vida, a autobiografia também se sustenta através de um pacto, que delinea entre o autor, o narrador e o leitor sua referência em comum: a realidade do autobiógrafo e sua autoridade em representá-la no texto. Por conseguinte, Philippe Lejeune (2008, p. 33) aponta que, nos casos em que autor e narrador não compartilham o nome, se “exclui a possibilidade de autobiografia” por ausência de “identidade entre o autor, o narrador e o herói”, mesmo quando a obra é apresentada como fictícia.

Outra restrição narrativa da autobiografia está no recurso a técnicas experimentais e estilísticas; técnicas com o potencial para afrontar o reflexo da realidade e comprometer o pacto de leitura, apresentando ao leitor relatos descompromissados com a existência convencional, e mais próximos do romance. Essas restrições, entretanto, não detiveram tentativas de autores em concretizar variações autobiográficas dissonantes, de forma a romper o pacto e surpreender o leitor.

Um dos resultados dessa experiência é a autoficção, que pode obedecer à exigência de verossimilhança com a realidade, mas não necessariamente a de veracidade, “na medida em que postula explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do ‘pacto’ de referencialidade biográfica” (ARFUCH, 2010, p. 127). O outro resultado, finalmente, é a ficção autobiográfica, onde os elementos literários ficcionais são relatados utilizando-se do modelo narrativo da autobiografia, com o autor cedendo voz ao narrador concebido, permitindo o máximo de liberdade estilística e de estranhamento, em função do desarranjo identitário proporcionado.

O que Leonor Arfuch (2010, p. 128) chama de “descentramento constitutivo do sujeito enunciador”, conceito fomentador da complexidade identitária da autoficção e da ficção autobiográfica, não compromete, de maneira definitiva, a veracidade ou a autenticidade desses sujeitos e suas vozes. De fato, apreender a ficção autobiográfica em sua multiplicidade de vozes implica o reconhecimento da convergência entre as vidas de autor e personagem; da “qualidade de ser *falado* e falar, simultaneamente, em outras vozes” (p. 128, grifo do autor); além de sua performance abrigar significados sobre os motivos de um autor conceder sua palavra, e sobre quem a recebeu.

2.2 Intertextualidade

Estabelecida no século XIX como disciplina acadêmica, a Literatura Comparada teve entre suas principais críticas a adoção do conceito de história daquele século: uma história linear, diacrônica e causalista. Suas comparações tinham como finalidade o destaque para o reconhecimento, a graduação do outro conforme este se aproxima de um ideal estético, e o prestígio do pioneirismo e da influência em obras literárias,

devido à lógica de causa e efeito característicos do historicismo vigente.

Foi no decorrer do século XX que novas propostas teóricas possibilitaram o alargamento da disciplina, que atingiu um alcance e um ecletismo desafiadores para sua demarcação metodológica. Mikhail Bakhtin, através do conceito de dialogismo, descentralizou a procedência dos enunciados que formam um texto, e este passa a ser apreciado mais como “uma orquestração das vozes que compõem o discurso social” (SAMOYAUULT, 2008, p. 145), onde uma obra dialoga não apenas com ela mesma, mas com outras obras, e também com seu contexto histórico-social.

Quem cunhou a expressão “intertextualidade” foi, no entanto, Julia Kristeva (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94), no final dos anos 1960, estabelecendo o familiar conceito de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos”. É também afirmada, na intertextualidade, a importância do “outro” como elemento produtivo e agregador, inclusive na literatura. A princípio acompanhando o estruturalismo a-histórico dos anos 1970, a intertextualidade revela sua dimensão crítica e seu componente social interdisciplinar quando acrescida ao dialogismo de Bakhtin.

Consequentemente, junto à derrubada da voz unificadora realizada por Bakhtin, têm-se a derrubada da importância das fontes e da precedência original como critério de valor literário, por conta da intertextualidade de Kristeva; o fim da leitura diacrônica da história, que teve entre seus executores Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Hans Robert Jauss e os teóricos da hermenêutica, sugeriu uma abordagem que analisa o passado em função das necessidades do presente, e terminou de enterrar a concepção histórica positivista do século XIX.

Livre destas amarras, a filiação com a intertextualidade transformou os estudos comparatistas, e as obras literárias passaram a figurar em um grande diálogo global, ocasionando empréstimos, trocas, releituras, consentimentos e contestações, tanto entre obras quanto em gêneros literários, seja no passado ou no presente. Com abordagem crítica revigorada, a Literatura Comparada apreende novos predicados:

Em vez de *descrever* e *compreender*, que implicam uma atitude passiva do crítico diante de um objeto acabado e imóvel, proporíamos hoje uma desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 97)

Enfim estabelecidos, estes componentes essenciais de movimento, transformação e relação que definem a intertextualidade inspiraram variantes criativas para ilustrar o processo, como o conceito de “braconagem” de Nubia Hanciau (2010). Termo cujo significado original se limita ao ato de caçar ou pescar sem permissão, a braconagem, quando transposto aos estudos literários, “caracteriza uma nova forma de exploração do território do outro, uma narrativa de espaço clandestino que impõe passar despercebido” (p. 54). Diferente do plágio ou da paródia, que também exploram territórios alheios, a braconagem implica assimilar o contato com o “outro”, digeri-lo, e devolver uma criação inédita e pessoal, agregando os novos elementos astuta e sutilmente.

Afastando-nos, por ora, da perspectiva histórica e transformacional, podemos

adentrar os trâmites e funcionamentos internos que regem o fenômeno intertextual. Uma distinção habitual reparte o conceito em intertextualidade explícita e implícita. Convencionalmente, considera-se a intertextualidade como explícita quando a fonte da citação for declarada; e implícita quando a ausência da fonte depositar no leitor a tarefa de identificar e recuperar sua procedência, de forma a alcançar o sentido integral do texto, situando-se próxima à sutileza observada na braconagem.

Não obstante, questionamentos por parte de autores como Ingedore Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Cavalcante (2012, p. 126), entendem a intertextualidade explícita de forma mais abrangente, englobando a “menção direta aos personagens” como constitutiva de um caso de intertextualidade explícita por *referência*, em que as menções são devidamente registradas no texto; e a “remissão indireta à obra a que as entidades pertencem” seria, portanto, também um caso de intertextualidade explícita, mas por *alusão*, como em casos de paródia, ironias e paráfrases não creditadas. Dessa forma é ressaltado o aspecto manifestamente explícito em todo evento intertextual.

A intertextualidade também atua no âmbito dos gêneros discursivos, entre os quais os literários nos interessam sobremaneira, por intermédio da intertextualidade *intergenérica*. Sua ação se dá “quando se preserva o arcabouço superestrutural de um gênero e, para surtir um efeito [...], se altera fundamentalmente o seu conteúdo esperável, convencional” (KOCH et al., 2012, p. 133). Esse funcionamento da intertextualidade intergenérica evidencia o caráter potencialmente “militante” do processo intertextual, pois a manipulação dos gêneros textuais, na autoridade por eles inspirada e nas relações que constroem, podem provocar uma adesão ao “discurso proferido em função, por exemplo, do tipo de formatação produzida: o uso de estruturas narrativas clássicas, como a dos contos de fadas, para se falar de assuntos contemporâneos, é um dos exemplos” (p. 146). Tendo isso em vista, é conveniente aprofundar a compreensão dos gêneros literários, e as possibilidades relacionadas com sua definição, uso e aptidão para causar estranhamento.

2.3 Gêneros literários: o mock-epic

Como vimos, os processos por meio dos quais são produzidos e identificados os gêneros literários, admitindo seus laços com outros textos e discursos, os tornam fundamentalmente intertextuais. São, além disso, importantes por sua capacidade de ordenamento e unificação de textos literários. Muitas destas definições apoiam-se em Bakhtin, “para quem o reconhecimento por parte dos sujeitos das diferenças entre as formas discursivas e a consequente nomeação dessas formas são importantes critérios para a própria definição de gênero” (KOCH et al., 2012, p. 88-89). No entanto, é crucial não reputar essa característica organizadora e normativa dos gêneros como uma propriedade imanente à sua composição, quando, ao contrário, “as formas genéricas constituem-se em um conjunto convencionalizado, mas flexível e aberto, de expectativas em relação aos instrumentos formais de organização” (p. 89). Ou seja, suas delimitações não são facilmente configuradas, e as fronteiras dos gêneros mostram-se mais plásticas que o esperado.

De acordo com a abordagem, os gêneros do discurso, nos quais destacamos os literários, podem revelar-se “poderosos instrumentos de ordenação, formatação, unificação e limitação dos textos” (KOCH et al., 2012, p. 90), efeito de uma compreensão *sincrônica* do conceito; ou, sob conjuntura *diacrônica*, os gêneros podem ordenar e estruturar os discursos de acordo com circunstâncias históricas, além de

associar textos a diferentes grupos sociais. Essa dicotomia não contempla, no entanto, as possibilidades criativas dos autores – produtores do discurso –, capazes de usufruir dos atributos de um gênero e aplicá-los a seus propósitos por ventura, como vimos acima, “militantes”:

Ao invocarem um gênero particular, os produtores do discurso asseveram (tacitamente ou explicitamente) que eles possuem a autoridade necessária para descontextualizar o discurso que produz essas conexões históricas e sociais e para recontextualizá-lo na atual produção discursiva. (BAUMAN e BRIGGS *apud* KOCH et al., 2012, p. 91)

De qualquer modo, é possível rastrear os vínculos intertextuais que as obras de cada gênero mantêm entre si, mesmo através de grandes distâncias temporais e culturais. Estes vínculos permitem o reconhecimento e a familiaridade do gênero literário junto à memória do leitor, e podem ser apontados, entre outras condições, por suas aproximações na *forma composicional*, *conteúdo temático* e *estilo*.

Temos enfim materiais suficientes para sondar o *mock-epic*, gênero cujas características Condé atribui a sua protagonista Tituba, e potencial fonte de estranhamento da obra como um todo. Também chamado *mock-heroic*, o vocábulo inglês *mock* é associado a significados como “zombaria”, “escárnio” e “arremedo”, nesse caso estritamente voltado para os estilos épicos clássicos, com seus heróis consagrados. Ritchie Robertson (2009, p. 16, tradução minha) identifica distinções entre os dois “*mocks*”, em que o *heroic*, cronologicamente mais antigo, “reconhece a autoridade cultural do épico sério ao utilizar-se de seus mecanismos para ridicularizar atuações de seres modestos, como os sapos e ratos na *Batracomiomaquia*”³, enquanto o *epic* “implica uma atitude crítica ao épico sério, e assim tende a subverter e se opor à sua autoridade”⁴.

Detendo-nos no *mock-epic* especificamente, percebe-se sua *forma composicional* indefinida, pois a “provocação”, termo que usaremos para traduzir *mock*, se utilizará de quaisquer meios formais que seus alvos de zombaria ostentem, seja prosa ou verso. Seu *conteúdo temático* também apresenta variações com o passar dos séculos, tendo em vista que, originalmente utilizado para zombar dos épicos clássicos, o *mock-epic* também foi empregado por classicistas para ridicularizar as produções contemporâneas (ROBERTSON, 2009). Jonathan Swift, em *As Viagens de Gulliver*, por exemplo, escarnece das narrativas aventurosas de viagens de sua época, como também o fazem, a respeito dos mais variados tópicos, Voltaire e Alexander Pope, associando o *mock-epic*, em seu auge, ao Iluminismo.

Quanto ao *estilo*, as provocações do *mock-epic* costumam manifestar uma erupção impetuosa da imaginação, contraposta à “paralisia imaginativa” atribuída ao gênero épico tradicional, mais estrito em suas normas narrativas⁵ (ROBERTSON, 2009,

³ Também conhecida por “A Batalha dos Sapos e Ratos”, a *Batracomiomaquia* é uma paródia da *Ilíada* de Homero, de autoria ainda debatida, mas assinalada ao século IV a.C. As batalhas épicas entre os pequenos animais são narradas em versos hexâmetros dactílicos, emulando a linguagem e o estilo de Homero. (DENTITH, 2000, p. 41)

⁴ “Thus mock-epic poetry takes a step beyond mock heroic, for the latter acknowledges the cultural authority of serious epic by using its devices to ridicule the actions of lowly beings such as the frogs and mice in the *Batrachomyomachia*, while mock epic implies a critical attitude to serious epic as such, and thus tends to oppose and subvert its authority.”

⁵ “The strict rules that govern the epic genre seem to paralyse the imagination, while in mock epic the imagination is unleashed.”

p. 16). Os *mock-epic*, portanto, são recheados de ambientes fabulosos, intervenções sobrenaturais e, através de licenças lúdicas, exploram temas delicados de formas inesperadas.

Robertson indaga, contudo, se o *mock-epic* pode ser propriamente descrito como “gênero”. Há o questionamento sobre se sua definição como “paródia do épico” é suficiente para garantir ao termo tal status, quando o épico, este sim um gênero, o contém. Sugere-se, então, a conveniente distinção entre “gênero” e “modo” (ROBERTSON, 2009, p. 13), em que um gênero literário pode ser “infectado por outro, e assim colocado em um “modo” diferente”⁶. O épico pode desta forma ser “infectado” pela paródia ou pela sátira e tornar-se *mock-epic*.

Existindo em relação de dependência com as mais variadas tradições épicas, o *mock-epic* torna-se, por definição, intertextual, e aplicado conjuntamente aos demais conceitos vislumbrados, viabiliza, a seguir, o perscrutar de *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem* à procura de presenças estranhas que expliquem seu apelo singular.

3 À procura do estranhamento: *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*

Uma das motivações expressas de Maryse Condé para escrever um livro sobre Tituba foi seu sentimento de “solidariedade” pela figura histórica, escrava originária da ilha de Barbados, no Caribe. Sabe-se sobre Tituba que foi levada, no século XVII, à América do Norte através da família do Reverendo Samuel Parris, e nos resta um documento do interrogatório a que foi submetida, durante o frenesi dos julgamentos das bruxas de Salem, em que confessa praticar magia e acusa outras pessoas de também o fazerem.

Após sua condenação, há uma lacuna em registros históricos que impossibilitam conhecer o destino de Tituba; pode ter sido enforcada, sobrevivido ou mesmo fugido. Tal ausência suscitou interpretações sobre sua vida e atuação no episódio de Salem, entre os quais uma breve encenação como personagem menor na obra *The Crucible*, de Arthur Miller, publicada em 1953.

É somente em 1986 que a escrava recebe de fato uma voz, e se torna atuante no deslindar de sua história, através de Maryse Condé. A autora, que além de romancista, é acadêmica em literatura francófona e professora na Universidade de Columbia, reconhece a história como uma busca por identidade, a nível pessoal e cultural. Em sua entrevista com Scarboro (1992, p. 203-204, tradução minha) ela exprime o parecer de que a história, para uma pessoa negra, “é um desafio, pois a uma pessoa negra não é permitida nenhuma história afora a colonial”, independentemente de ter nascido na África ou nas Índias Ocidentais, permanece o desafio de “encontrar o que de fato havia antes”⁷. Por meio dessas declarações podemos entender algumas escolhas estruturais e estilísticas feitas por Condé na construção da obra. Ademais é necessário informar que todas as referências a páginas, a partir deste tópico, aludem à edição brasileira de *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, do ano de 1997.

A opção de Condé pela narrativa em primeira pessoa, em estilo autobiográfico,

⁶ “...the convenient distinction between ‘genre’ and ‘mode’. The dominant genre of a text may be infected by another genre and thus placed in a different mode.”

⁷ “For a black person, history is a challenge because a black person is supposed not to have any history except the colonial one... For a black person from the West Indies or from Africa, whatever, for somebody from the diaspora, I repeat it is a kind of challenge to find out exactly what was there before.”

vai além da mera formalidade pois, ao conceder a Tituba autoridade para narrar sua própria história e se apresentar conforme seus próprios termos, a autora retira a personagem do “vácuo” da história, para o qual a Tituba real foi banida. Seu protagonismo a conduz para a consciência do público, como mulher negra a quem foi negada existência, e da qual os sofrimentos foram silenciados.

O vínculo de Maryse Condé com Tituba, sugerido no decorrer da leitura, é anunciado no descortinar da história, a primeira epígrafe:

Tituba e eu vivemos em estreita intimidade
durante um ano. No decorrer
de nossas conversas intermináveis,
foi que ela me disse estas coisas,
que não tinha revelado a ninguém.
(CONDÉ, 1997, p. 5)

É esse vínculo que lança ao leitor seus questionamentos sobre identidade narrativa, ambígua desde o princípio. Essa ambiguidade vai ganhando forma à medida que a história se desenrola, e vemos Tituba viajar, interagir e assimilar novas experiências. De sua posição inicial na ilha de Barbados, nascida junto aos africanos escravizados, integrada à cultura por meio de seus pais e da figura de Man Yaya, sua tutora e mestre nas questões espirituais, Tituba entra em contato com o colonizador branco, desta vez mediante sua afeição romântica e sexual por John Índio, com quem vai aos Estados Unidos. Deste ponto, até seu retorno a Barbados, a protagonista se depara com as mais variadas formas de opressão, do machismo ao antissemitismo, trazendo consigo as marcas destas relações.

A autora, como vimos, por sua vez é uma intelectual negra, francófona, nascida em Guadalupe, nas Antilhas, professora nos Estados Unidos e de competência cultural cosmopolita. Ambas se encontram no entrelugar, moldadas por interrelações no âmago de suas identidades. A autobiografia ficcional de Tituba ganha contornos efetivos quando observamos sua construção como identidade, em que esta é formada de intercâmbios e assimilações, empréstimos culturais heterogêneos oriundos do “outro”, que esculpiram tanto autora quanto personagem.

Adotar o modelo narrativo da autobiografia para um romance foi a solução encontrada para, criativamente, constatar o entrelaçamento de sua história pessoal com outra mulher negra e antilhana. O próprio “Eu, Tituba” que nomeia a obra, e cujas pressões editoriais agregaram o restante do longo título, conotam a correspondência das identidades de Maryse Condé e sua Tituba.

Dolorosa e amarga, a vida de Tituba não recebe, no entanto, o tratamento realista e a precisão factual que o leitor, quando defrontado com uma ficção autobiográfica, aguarda. Ornamentos paratextuais como a já referida epígrafe, e uma Nota Histórica no final, dissuadem algumas expectativas motivadas pelo “pacto de leitura”. Nessa nota, Condé aponta que uma “vaga tradição assegura que ela [Tituba] foi vendida a um mercador de escravos que a levou de volta para Barbados”, mas que “[d]e minha parte, lhe ofereci um final de minha escolha” (p. 234).

Visto dessa forma, seu intuito não era escrever uma autobiografia realista, com um retrato social objetivo do final do século XVII, mas sim articular uma série de questões complexas, em que o passado distante se torna meio no qual recriar a história perdida de uma mulher escrava, cujos sofrimentos narrados reportam-se à nossos debates contemporâneos sobre intolerância religiosa, discriminação racial e machismo.

3.1 “Minha verdadeira história começa onde essa termina e não terá mais fim”

“Aí está a história da minha vida. Amarga. Tão amarga” (p. 227). Deveras, a comovente história de Tituba não tem fim, ela segue viva no silenciamento das mulheres, na opressão colonial, nas estruturas racistas, mas também nas revoluções políticas e nas tradições culturais caribenhas. Maryse Condé não cedeu às expectativas dos leitores e manteve um diálogo ativo com todos esses itens, por intermédio de registros intertextuais, correndo riscos que vão da inconsistência ao anacronismo.

Um episódio considerado emblemático no livro é o encontro de Tituba com Hester Prynne, personagem do livro *A letra escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, escrito em 1850, também ambientada na Salem puritana do século XVII. Neste golpe intertextual inesperado, Hester, que na obra de Hawthorne carrega estigmas associados ao adultério, é-nos apresentada grávida e na prisão, local em que Tituba a conhece. As duas estabelecem forte amizade e Hester assevera sua utopia em que as mulheres governariam e criariam seus filhos sem interferência dos homens, sobre a qual Tituba demonstra receios:

Sei que ela persegue seu sonho: criar um mundo de mulheres que será mais justo, mais humano. Eu amei demais os homens e continuo amando. Às vezes me dá prazer me intrometer numa cama para satisfazer restos de desejo e meu amante efêmero fica maravilhado com seu prazer solitário. (CONDÉ, 1997, p. 230)

A resposta de Hester, “você gosta demais do amor, Tituba! Eu jamais faria de você uma feminista!” (p. 135), nos apresenta outro lado da personagem que, apesar de não aderir completamente ao ideal feminista da amiga, leva sua vida com independência e naturalidade, visível principalmente no modo como encara sua própria sexualidade. Os ímpetos sexuais de Tituba, diferente dos ideais puritanos, não estão manchados pela vergonha e pelo horror, mas transparecem espontaneamente, tanto nos olhares para “lá do cordãozinho de juta que prendia a calça *konoko* de pano branco, a elevação monumental d[o] sexo” de John Índio (p. 30), quanto na masturbação, e mesmo se deitando com Hester nas noites da prisão.

O outro perfil, cruciante e opressivo, da sexualidade, vinculado ao estupro e a maternidade compulsiva, e caracterizado como “agressão” e “ato de desprezo” (p. 11), também se elucida na narrativa, muito voltado contra mulheres negras e escravizadas. “Minha mãe chorou por eu não ser menino. Achava que a sorte das mulheres era ainda mais dolorosa que a dos homens” (p. 14); e essas lágrimas são reforçadas por Tituba adiante, na decisão de abortar sua gravidez para evitar dar um filho a esse mundo impiedoso. De modo geral, sua relação com John Índio também apresenta traços característicos de relacionamentos abusivos, em que, com seu caráter subserviente e manipulador, John se recusa a acompanhar e apoiar sua esposa até as últimas consequências, para a revolta de Hester: “[b]rancos ou negros, a vida é muito generosa para com os homens” (p. 134).

Relacionado à misoginia, é apresentado o aspecto fundamentalista religioso dos puritanos norte-americanos, cuja intertextualidade é explicitamente referenciada no interrogatório da Tituba histórica, em uma reprodução literal do inquérito a que foi submetida, o único registro que comprova a existência da “escrava de Barbados” (p. 138-140). Diferente da alusão com a qual Hester Prynne é introduzida, Condé

disponibiliza notas de rodapé para que o leitor tenha consciência de estar lendo um documento oficial. As trocas rápidas de perguntas e respostas revelam o horizonte supersticioso no qual Tituba estava inserida, em que tormentos demoníacos manifestados por animais como “porcos” e “cachorros pretos”, além de bruxas voando em vassouras, representam a imagem da cultura afro-americana aos olhos do cristianismo puritano do século XVII.

Como reação às injustiças das representações históricas, Condé estabelece em sua obra uma realidade em que as tradições espirituais caribenhas são efetivas e tangíveis, enquanto o cristianismo é resultado de uma abrutalhada superstição. Essa inversão da tradição gera resultados interessantes, e o leitor contempla Tituba invocar e conferenciar com seus pais falecidos e Yan Mama, esta última responsável pela iniciação da protagonista nos costumes afro-caribenhos:

Man Yaya me ensinou as plantas.
As que dão sono. As que curam feridas e úlceras.
As que espantam ladrão.
As que acalmam os epiléticos e os mergulham num repouso feliz. As que põem nos lábios dos furiosos, dos desesperados e dos suicidas, palavras de esperança.
Man Yaya me ensinou a escutar o vento, quando ele se levanta e mede forças por cima das cabanas que se prepara para esmagar.
Man Yaya me ensinou o mar. As montanhas e os montes.
Ensinou-me que tudo vive, tudo tem uma alma, um sopro. Que tudo deve ser respeitado. Que o homem não é um senhor que percorre a cavalo o seu domínio. (CONDÉ, 1997, p. 18)

Os mortos tornam-se lembranças com as quais se pode comungar, e bastavam algumas palavras rituais para que “pressionassem seus corpos invisíveis contra os nossos” (p. 18), e Tituba, desta forma, “sabia que não estava sozinha e que três sombras se revezavam em minha volta, para cuidar de mim” (p. 20).

Por outro lado, o cristianismo puritano é uma mentalidade associada ao fanatismo e credices, como na reação da família do Reverendo Parris ao cruzar com um gato preto nas ruas de Boston (p. 64). A caça às bruxas, deveras acompanhada de misoginia e racismo, evidencia a força do elemento religioso, assim como o antissemitismo que, por meio da relação de Tituba com o mercador judeu Benjamin Cohen d’Azevedo, mostra seus contornos trágicos. O primeiro encontro da protagonista com o Reverendo Samuel Parris permite sintetizar a fisionomia mais autoritária do cristianismo:

Alto, muito alto, vestido de preto da cabeça aos pés, a pele de um branco de giz. Quando se dispunha a subir a escada, seus olhos pousaram em mim [...]. Já falei muito do olhar de Susanna Endicott. Mas esse! Imaginem pupilas esverdeadas e frias, astuciosas e artificiosas, criando o mal, porque o viam por toda parte. Era como estar diante de uma serpente ou qualquer réptil mau, nocivo. (CONDÉ, 1997, p. 49)

Por fim, como um verniz que salienta toda a perversidade da existência, o racismo sobrevém em golpes ferozes. A mãe de Tituba, Abena, cuja filha é fruto de um estupro, tem como destino a força por reagir a outro estupro, e ferir um homem branco. Tituba, por sua vez, cresce afastada dos brancos e das colônias europeias em Barbados, passando seus primeiros anos de órfã junto a Man Yaya em seu barraco. Somente o

amor voltado a John Índio, escravo de Susanna Endicott, leva Tituba a entrar em contato com o mundo colonial e suas violências, um mundo que a desumaniza:

Riscavam-me do mapa dos humanos. Eu era um não-ser. Um invisível. Mais invisível que os invisíveis, pois eles, pelo menos, detêm um poder em que todos acreditam. [...] Aquilo era atroz. [...] Tituba se tornava feia, rude, inferior porque elas tinham decidido assim. (CONDÉ, 1997, p. 37-38)

“A desgraça do negro não tem fim” (p. 215) são suas palavras desesperadas na proximidade de sua morte. Após conseguir voltar de Salem para Barbados, com auxílio de Benjamin, Tituba se envolve com conspiradores para uma revolta de escravos na ilha, apenas para descobrir a traição também entre seu próprio povo. Entregue às autoridades coloniais, a protagonista é enforcada, junto a muitos outros confabuladores, em novo uso de intertextualidade por parte de Maryse Condé:

Seu corpo foi o primeiro a rodar no vazio, suspenso numa forte viga. [...] Sentados a cavalo sobre a madeira da minha força, Man Yaya, Abena, minha mãe e Yao me esperavam, para me segurar a mão. Fui a última a ser conduzida ao patíbulo. Ao meu redor, as árvores exibiam frutos estranhos. (CONDÉ, 1997, p. 224-225)

Trata-se de uma sutil alusão à canção *Strange Fruit*, de autoria de Abel Meeropol, mas popularizada pela cantora de jazz Billie Holiday, em 1939. Os frutos estranhos são uma metáfora para os corpos pendurados das vítimas de linchamento nos Estados Unidos, em sua grande maioria afro-americanos.

Deste modo, através dos contatos com uma personagem fictícia de um livro de meados do século XIX, transcrições de um interrogatório do século XVII, e canções do século XX, testemunha-se o estranhamento anacrônico dos usos de termos como “feminista” e “frutos estranhos”. Há outras inconsistências históricas observáveis, como em Scarboro (1992, p. 216), que afirma que Condé “subverte a história em função de seus propósitos⁸”, tendo em vista o fato das guerras tribais entre os Ashanti e os Fanti, mencionadas por Tituba, terem ocorrido no século XIX, não no XVII. Essa incorporação de raízes africanas para a personagem também é parte da agenda de Condé, pois, apesar dos debates ainda correntes, a origem da Tituba histórica é considerada como ameríndia.

Isso pouco importa para a autora, que por meio da intertextualidade, muitas vezes sutis a ponto de serem braconagens, construiu seus argumentos e explorou em profusão questões sociais e culturais prementes, indiferente ao contexto original sugerido pela capa e pelos outros elementos paratextuais. Os possíveis estranhamentos acometidos ao leitor fazem parte da abordagem, em que o caráter militante transpassa por meio de uma quase imperceptível ironia, da qual o gênero literário utilizado tem participação significativa.

3.2 “Então havia seres felizes nesta terra de miséria...”

“Aquilo me deixou estupefata” (p. 24). Pouco familiar ao leitor é a correspondência entre os conteúdos temáticos acima referidos, e o estilo empregado por Maryse Condé para os narrar. Uma das formas composicionais da obra é o estilo épico

⁸ “Sometimes subverts history for her own purposes”.

clássico, em que a protagonista passa por provas, viagens, tem uma descida ao inferno – a escravidão e os porões da prisão –, para a seguir retornar a sua terra e conhecer seu destino. Mas o estilo contém traços de provocação e ironia que contrastam fortemente com os sombrios episódios da história.

Como resultado temos uma narrativa apressada, em que os eventos se passam o mais rápido possível para que a marcha do tempo possa voltar a correr. Exemplos representativos dessa “pressa” estão no tempo dado ao leitor para absorver dois eventos brutais sofridos pela protagonista, seu aborto:

Naquela noite, um fluxo de sangue negro transportou minha criança para fora de mim. Vi-a bater os braços, como girino perdido e me desmanchei em lágrimas. John Índio, a quem eu nada tinha confidenciado, e que acreditava num novo golpe da sorte, também chorou. É verdade que estava meio bêbado, tendo esvaziado diversos canecos de *stout* com os marinheiros que frequentavam a taberna do Black Horse. (CONDÉ, 1997, p. 73)

E sua tortura em Salem: “Um dos homens montou em mim e começou a me martelar o rosto com os punhos, duros como pedras. Outro levantou minha saia e enfiou um bastão terminado em ponta na parte mais sensível do meu corpo...” (p. 121). Ambos os casos repercutem por no máximo uma página, não dando tempo ao leitor de assimilar esses golpes antes de partir para o próximo capítulo. Na página seguinte à do aborto, “entramos no verão” (p. 74), e o leitor já é levado a se preocupar com outras questões.

Outro indicativo da celeridade narrativa de Condé é sua economia na descrição dos cenários, em que tanto Salem e Boston, e até mesmo Barbados, não recebem mais que algumas pinceladas breves em seus panoramas. Não há preocupações em detalhar paisagens ou ambientar o leitor, afora revelar a temperatura e as estações.

Além disso, o fato de Condé ter definido Tituba como um tipo de personagem *mock-epic* torna essa discrepância entre a temática e o estilo ainda maior. De forma que sua história não é somente épica, mas irônica e provocadora. Uma comparação interessante pode ser feita com *Cândido*, de Voltaire, novela satírica e filosófica do século XVIII, cujo personagem principal, Cândido, é um herói patético que tenta a todo custo aplicar sua bondade e otimismo em um mundo onde o mal e a catástrofe reinam. Como Tituba, ele viaja grandes distâncias, sofrendo infortúnios e provações; como Condé, Voltaire não exagera em suas descrições da crueldade do mundo, é apenas resoluto em exibi-los objetivamente.

Certamente, Tituba não é patética como o otimista Cândido, mas seu modo de lidar com os infortúnios é característico de um *mock-epic*, em que todo mal passa por ela, mas sua profunda bondade e indignação, da qual ela sabe ser portadora, ajudam-na a seguir adiante apesar de tudo. Sua oposição moral à hipocrisia puritana é essencialmente épica, e a personagem torna-se representação da pureza, o que, no entanto, não a torna perfeita, pois é frequentemente tomada por desejos de vingança, não obstante o esforço narrativo de torná-los justificáveis:

Ingênuo quem ignorasse que fazer o bem aos maus ou aos fracos era o mesmo que fazer o mal! Sim, eu ia me vingar. Iria denunciar e, do alto desse poder que me conferiam, desencadear a tempestade, escavar no mar ondas tão altas quanto muralhas, desenraizar as árvores, lançar no ar como insignificâncias de palha as vigas mestras das casas e galpões. (CONDÉ, 1997, p. 124)

Outra obra do século XVIII com características paródicas e *mock-epic*, e que pode ser vista paralelamente à *Eu, Tituba...*, é *As Viagens de Gulliver*, do autor anglo-irlandês Jonathan Swift⁹, em que o uso da narrativa de viagens marítimas leva o protagonista a países fantásticos; e suas relações absurdas com liliputianos, Houyhnhnms e Yahoos são artifícios voltados à zombaria de figuras contemporâneas como clérigos, políticos e acadêmicos, ao mesmo tempo em que expressam os profundos sentimentos misantrópicos de Swift.

Apesar de não ostentar tamanha ojeriza à nossa espécie, Condé concede grande espaço ao pior que a índole humana é capaz de perpetrar. Os horrores por ela narrados não se passam em países fantásticos e absurdos como em *Gulliver*, mas sua narrativa compartilha com a de Swift os propósitos pedagógicos e militantes, arriscando-se, através da literatura, a explorar temas e questões delicadas com as devidas licenças lúdicas. A já referida manipulação de expedientes intertextuais dá à *Eu, Tituba...* um feitiço jocoso, em que anacronismo e inconsistências temporais ocupam o papel do fantástico de Liliput e Laputa.

No caso de Tituba, o fato de ela ser uma heroína épica das Antilhas conduz a licenças poéticas mais específicas, em que, ao seguir as tradições, ela é representante de sua cultura. Isso é demonstrado na efetividade da espiritualidade afro-americana, onde de fato os mortos invocados têm poder:

Mas que se cuide aquele que os irrita, pois jamais perdoam e perseguem com ódio implacável os que os ofenderam, mesmo inadvertidamente. Man Yaya me ensinou as rezas, as litanias, os gestos propiciatórios. Ensinou-me a transformar-me em pássaro no galho, em inseto no mato seco, em sapo coaxando à beira do rio Ormonde, quando eu queria me libertar da forma que tinha recebido ao nascer. Ensinou-me sobretudo os sacrifícios. O sangue, o leite, líquidos essenciais. (CONDÉ, 1997, p. 19)

Frente ao aspecto sombrio do mundo, a ardente bondade da protagonista, somada à pressa narrativa e aos elementos fantásticos, cria contrastes propiciadores ao estranhamento do leitor, que precisa solucionar um meio de extrair sentido e emoções do emaranhado intertextual e intergenérico. É uma estrutura pouco acolhedora ao receptor, ilustrativa inclusive da ambivalência do entrelugar em que autora e personagem se encontram, mas convidativa a explorar os códigos culturais que as expectativas de gêneros literários despertam.

4 Considerações finais: a fonte do estranhamento

Buscar, em *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, uma ficção histórica convencional, dentro dos padrões de expectativa gerados por tal rótulo, é garantir ao leitor a experiência do estranhamento. Como vimos, o recurso da narração autobiográfica, em primeira pessoa, como se ditado do além, revela um contato estreito entre autora e personagem, possibilitando a ambas explorar questões sociais atemporais de seu entrelugar.

A indiferença da autora em cometer anacronismos ou inconsistências temporais, demonstrado pelo uso variegado de colagens intertextuais e braconagens, propicia um

⁹ Tanto *As Viagens de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift, quanto o *Cândido* (1759) de Voltaire, são manifestações literárias do Iluminismo, consideradas por Robertson (2009) a “era de ouro” do *mock-epic*.

incremento nas funções militantes de seu texto, abrindo o leque de possibilidades criativas e mesmo didáticas. Por fim, estilisticamente, o estranhamento é consumado pela condição intergenérica da narrativa, em que o *mock-epic* do Iluminismo é recontextualizado por Maryse Condé na nossa conjuntura discursiva pós-moderna.

Temos enfim, na obra, uma espécie de *mock-epic* pós-moderno, ao que tudo indica projetada com o intuito consciente de desafiar os códigos de expectativa do receptor. Trata-se, como Scarboro salienta em seu posfácio (1992, p. 224, tradução minha), de um “universo literário opaco, em que nada é inteiramente definido, mas muito é escrutinado”¹⁰, de modo que a autora procura abraçar o máximo de temas e argumentos possíveis dentro de um contexto, a princípio restritivo, das Américas no final do século XVII. Vencer essas restrições através da intertextualidade e da recontextualização estilística de gêneros literários foi a saída escolhida, sacrificando a receptividade e a compreensão imediata do leitor.

De forma que, desavisado, ou mesmo precipitado, o leitor pode danificar sua experiência de leitura, desperdiçando uma oportunidade de vivenciar uma performance poética que celebra a cultura e a espiritualidade caribenhas, com fortes elementos de fantasia, ao mesmo tempo em que reflete sobre temas como racismo, misoginia, opressão de estruturas coloniais e o apagamento do negro da história. Mesmo os pontos negativos da obra, como a já referida “pressa” de Condé e sua economia nas descrições, que provocam um inevitável distanciamento do leitor, fazem parte do processo de estranhamento que, no espaço literário, ou seja, fora do âmbito do poder, adquire uma postura subversiva, tornando-se propício para a crítica da ideologia dominante, associada às abordagens convencionais das narrativas e gêneros literários.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

CARVALHAL, Tania Franco. Encontros na travessia. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Abralic, v. 7, n. 7, p. 169-182, 2005.

_____, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-57.

CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DENTITH, Simon. *Parody*. New York: Routledge, 2002.

FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Abralic, v. 15, n. 23, p. 31-48, 2013.

¹⁰ “An opaque literary universe, in which nothing is fully defined but much is scrutinized”.

HANCIAU, Nubia. Braconagens. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. 1 ed. Porto Alegre: Literalis, 2010, v. 1. p. 47-65.

KOCH, Ingedore; BENTES, Christina; CAVALCANTE, Mônica. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Editora Schwartz, 1990.

ROBERTSON, Ritchie. *Mock-epic poetry: from Pope to Heine*. New York: Oxford University Press, 2009.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec Editora, 2008.

SCARBORO, Ann Armstrong. Afterword. In: CONDÉ, Maryse. *I, Tituba, black witch of Salem*. New York: Ballantine, 1992. p. 213-55.

SWIFT, Jonathan. *As Viagens de Gulliver*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*. São Paulo: Penguin, 2012.

"EU SOU UMA LÍNGUA": A EXOFONIA NA LITERATURA DE YOKO TAWADA

Gerson Roberto Neumann

Marianna Ilgenfritz Daudt

Submetido em 07 de maio de 2019.

Aceito para publicação em 13 de julho de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 46-59.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

"EU SOU UMA LÍNGUA": A EXOFONIA NA LITERATURA DE YOKO TAWADA

"I AM A TONGUE": THE EXOPHONIC ASPECT IN YOKO TAWADA

Gerson Roberto Neumann*
Marianna Ilgenfritz Daudt**

RESUMO: A obra da escritora japonesa Yoko Tawada tem recebido crescente destaque e atenção na Alemanha, por se tratar de um caso de escrita exofônica, como ela própria vê a sua produção, e por trazer reflexões pertencentes a múltiplos âmbitos dos Estudos Culturais, como língua, tradução, cultura, pertencimento e nacionalidade. Yoko Tawada é considerada hoje como uma escritora da literatura alemã, mas também é uma escritora japonesa dentro e fora do Japão. Associados a essa forma de produção literária estão conceitos que se movem paralelamente à escrita, ou estão inseridos nela: a língua e a migração.

PALAVRAS-CHAVE: Yoko Tawada; literatura alemã; exofonia.

ABSTRACT: Yoko Tawada is a Japanese writer who lives in Germany, where her work is acclaimed as exophonic literature, a concept she helped to coin and which she applies in her writings. Tawada is recognized for raising issues and theoretical discussions that belong to multiple spheres of Cultural Studies, such as language, translation, culture and nationality. Yoko Tawada can be placed today within the realm of German literature and also in Japanese literature both in and outside of Japan. Tawada's type of literary writing is intimately related to the concepts of language and migration.

KEYWORDS: Yoko Tawada; german literature; exophony.

1 Introdução

A voz de um autor que vive na migração é, muitas vezes, logo remetida de volta à sua terra natal. Por causa disso, ela é aceita e, ao mesmo tempo, ignorada. O autor precisa constantemente de novos lugares que não possam ser sua origem e onde ele de maneira alguma precise ser integrado.¹
(Yoko Tawada)

A autora japonesa Yoko Tawada, que aos poucos se torna mais conhecida no cenário literário brasileiro, escreve em língua alemã na Alemanha e também publica em japonês no Japão. No Brasil, país que recebeu muitos imigrantes japoneses, os textos de Tawada podem vir a estabelecer um enriquecedor diálogo não somente com os leitores

* Professor Associado de Literatura e Língua Alemã na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. gerson.neumann@gmail.com

** Mestranda em Literatura Comparada pelo PPG da Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. maridaudt@gmail.com

¹ Die Stimme eines Autors, der in der Migration lebt, wird oft zu schnell auf sein Herkunftsland zurückgeführt. Dadurch wird sie akzeptiert und gleichzeitig ignoriert. Der Autor braucht stets neue Orte, die nicht seine Herkunft sein können und wo er keineswegs integriert werden muss. (Tawada, 2007, p.101). Todas as traduções dos textos de Yoko Tawada apresentados aqui são de tradução nossa.

brasileiros de imigração japonesa como pano de fundo, mas com os diversos grupos imigrantes que formam o povo brasileiro. Com o presente trabalho, pretende-se apresentar a relação da literatura de Yoko Tawada com os fenômenos de alteridade linguística proporcionados por um histórico pessoal de experiência de migração e suas reflexões sobre as ideias correntes de uma produção literária universal delimitada por fronteiras até então fixas. A proposta é realizar uma revisão do conceito de literatura de migração e das controvérsias a respeito de sua adequação como classificação literária, e trazer à discussão o posicionamento da autora em questão, especialmente quando ela trata de temas relacionados ao ato de escrever em uma língua diferente da materna.

Yoko Tawada é uma escritora japonesa que vive há mais de trinta anos na Alemanha e escreve nas duas línguas, japonês e alemão. Nascida em Tóquio no ano de 1960, estudou literatura russa na Universidade de Waseda até se mudar para Hamburgo, aos 22 anos, onde terminou os estudos de Literatura. Desde então produz prosa, poesia, peças de teatro e crítica literária, tanto em sua língua materna, o japonês, quanto na adotada, o alemão. Além de premiada no Japão, Tawada também já recebeu prêmios importantes na Alemanha, em reconhecimento à sua contribuição cultural, por exemplo, o prêmio Adelbert von Chamisso em 1996, prêmio alemão concedido a escritores cuja língua materna não é o alemão, a Medalha Goethe em 2005, prêmio dado pelo Instituto Goethe a estrangeiros por seu mérito no sentido de difundir a língua e a cultura alemãs, objetivos principais do instituto², entre outros. Recentemente, em 2016, foi-lhe concedido o Prêmio Kleist [*Kleist-Preis*]. Em entrevista à *Deutschlandradio* [Rádio alemã], a autora afirma que ter sido agraciada com tal prêmio lhe trouxe um sentimento de alegria ainda mais duradouro do que nos casos anteriores: desta vez, com o prêmio que é concedido a autores que se preocupam com a divulgação da literatura alemã para o mundo, a alegria é diferente, pois já não é um prêmio para uma estrangeira escrevendo na Alemanha.³

A obra de Tawada consiste principalmente em uma literatura ensaística, na qual elementos ficcionais se misturam às suas observações e teorias sobre o que é traduzir, o que é língua e de que forma nos relacionamos com os elementos linguísticos e culturais que nos formam e nos rodeiam. Por ser imigrante e dominar as duas línguas, suas considerações frequentemente abordam transformações, possibilidades e confusões metafísicas entre essas línguas e culturas. Conforme observou Hiltrud Arens (2007), seus escritos em alemão e em japonês examinam noções de cultura, tradição, linguagem, tradução, nação, gênero e identidade, e, como escritora de ambas as línguas, Tawada ocupa uma posição sem paralelos nas duas tradições literárias.

Arens acrescenta que Tawada utiliza a língua alemã de maneira complexa e trabalha em um esforço de negociação no sentido de transmitir uma herança cultural e linguística. Este esforço se daria por meio de atos simultâneos de memória e engajamento crítico com as tradições históricas e culturais japonesa e alemã, e sua escrita radicalizaria a instância do diálogo intercultural, do ponto de vista que o biliguismo em Tawada é explorado ainda de forma reversada, pois ela examina e negocia também como *outsider* com a língua materna.

Suas produções ficcionais se desenvolvem em um momento histórico marcado pela crescente experiência de globalização e por intensos movimentos de migração, o

² Ver em www.yokotawada.de.

³ Ver a entrevista de Yoko Tawada à Deutschlandradio. Disponível em: http://www.deutschlandradiokultur.de/schriftstellerin-yoko-tawada-den-deutschen-japan-erklaeren.970.de.html?dram:article_id=360589. Acesso em 23 set. 2017.

que parece delinear uma nova forma de contemporaneidade, na qual novas percepções da realidade e diferentes experiências de contato com o outro, o diferente, são geradas. A troca cultural, especialmente em grandes cidades como Berlim, Londres, Nova York, entre imigrantes, que buscam encontrar em terra estrangeira um novo lar, e a população local, que ganha a oportunidade de contato com novas ideias e com novas formas de pensar, têm se mostrado por um lado reconhecidamente enriquecedora e, por outro, fonte de controvérsias e acirradas manifestações contra e a favor deste movimento, discussões que se tornaram tema tanto nos lugares que são foco de movimentos migratórios como em todo o mundo, constituindo hoje um dos principais assuntos acerca do espaço contemporâneo.

A esse respeito, Salman Rushdie (1991) considera que tais movimentos tiveram por efeito a criação de um novo tipo de ser humano, definido mais por suas ideias e memórias do que por pertencimento a lugares ou pela posse de coisas materiais. Seriam pessoas que, por serem sempre definidas pelos outros, veem-se obrigadas a se definir pela própria alteridade. Ao cruzar fronteiras, o migrante adquire a capacidade de perceber a natureza ilusória da existência. Indivíduos que se movem, que cruzam fronteiras e que questionam a natureza dos espaços, das línguas e do próprio corpo são exatamente os personagens de Tawada. Da mesma forma, a autora traz conceitos de deslocamento e a percepção da existência de um entre-lugar, temas bastante perceptíveis em seus livros.

Na Alemanha, tem-se percebido o aumento considerável do número de imigrantes desde a metade do século XX, quando passou a acolher principalmente refugiados de origem alemã residentes em países do leste e sudeste europeu e também na década de sessenta, momento em que refugiados políticos e povos de todo o mundo passaram a afluir em grande escala. No campo da literatura surgem, a partir da década de setenta, os conceitos de literatura de migração [*Migrationsliteratur*] ou literatura intercultural [*interkulturelle Literatur*], que se referem à literatura de língua alemã escrita por autores pertencentes, originalmente, a outras línguas e que escolheram a língua alemã para desenvolver sua obra, voltada ao público leitor alemão. A esses grupos pertencem também os trabalhadores temporários [*Gastarbeiter*]⁴, que chegaram à Alemanha pós-guerra com o objetivo de trabalhar na reconstrução do país e depois regressar ao seu país, algo que para a maioria nunca aconteceu. Na atual Alemanha, este grupo configura hoje a terceira geração, na qual se encontram atualmente muitos expoentes da literatura alemã. Na Alemanha, escritores Feridun Zaimoglu, Emine Sevgi Özdamar, Franco Biondi, Rafik Schami, Jusuf Naoum ou Suleman Taufiq, entre outros, foram absorvidos e se tornaram parte da literatura nacional, ainda que, conforme críticas de alguns deles, tendam a ser vistos sempre como exóticos e deslocados. Nesse sentido, vêm surgindo inúmeras manifestações literárias de caráter teórico que abordam questões de escrita deslocada, de tradução e de interculturalidade. A este respeito, cabe mencionar um exemplo: em 2007, a Editora *Reclam* lançou um pequeno livro que reúne mais de uma dezena de autores que vivem e escrevem na Alemanha, entre os quais figura também Yoko Tawada, com o texto *Eine leere Flasche* [Uma garrafa vazia]. O livro é direcionado para o uso em sala de aula, como já se lê no título: *Arbeitstexte für den Unterricht. Migrantenliteratur* [Textos para a sala de aula. Literatura de migrantes], organizado Peter Müller e Jasmin Cicek.

⁴ O termo *Gastarbeiter* significa trabalhador-convidado ou trabalhador-hóspede. Trata-se dos muitos trabalhadores que saíram principalmente do sul da Europa e da Turquia para trabalharem temporariamente na Alemanha a ser reconstruída após a Segunda Guerra Mundial.

Eine leere Flasche é um ensaio particularmente interessante para fins didáticos porque nele são abordadas questões sobre pertencimento que ultrapassam os conceitos de fronteira ou nacionalidade para chegar às questões de gênero, sempre partindo do ponto de vista linguístico e das diferenças entre as culturas japonesa e alemã. No texto, Tawada revela a amplitude de suas discussões teóricas falando sobre como pode ser difícil para alguém ter de se definir como “homem” ou “mulher” e, por meio de uma narrativa carregada de lembranças da infância, a autora explica como são as expressões de autorreferenciação em língua japonesa: as meninas utilizam as palavras “*atashi*”, “*watashi*” ou “*atakushi*” quando querem dizer “eu”, dependendo de critérios sociais ou de idade, enquanto os meninos devem utilizar “*boku*” ou “*ore*”. Para a autora, o problema reside no fato de alguém ter de se definir de acordo com tais critérios para, então, poder realizar a conexão entre as referências linguística e pessoal:

Era difícil para mim lidar com todas essas palavras que significam "eu". Eu não me sentia nem menino nem menina. Depois de adulta, uma pessoa pode se refugiar na palavra de gênero neutro "watashi", mas até lá as pessoas são obrigadas a serem moças ou rapazes. Como teria sido simples a minha infância se eu falasse outra língua - alemão por exemplo. Eu teria podido simplesmente falar sempre "eu". Para usar a palavra "eu" não é necessário sentir-se homem ou mulher⁵ (TAWADA, 2002, p. 53-54).

A exemplo desse texto, o livro traz também outras discussões que dialogam com questões relacionadas à migração, língua e identidade e que fazem parte de um momento em que se busca valorizar as diferenças. Dividido em cinco capítulos, no livro figuram autores, na sua maioria desconhecidos do leitor brasileiro: o primeiro capítulo intitula-se *A pátria perdida – perdido na pátria?* e nele escrevem, entre outros, a Prêmio Nobel Herta Müller, Emine Sevgi Özdamar e o autor Saša Stanišić, atualmente reconhecido como autor do cânone literário alemão; o segundo capítulo, intitulado *Vida na terra prometida – estranho entre estrangeiros?*, traz 13 textos, entre eles, novamente um de Herta Müller e do autor Feridun Zaimoglu (1964), autor de origem turca (chegou com um ano de idade com sua família à Alemanha, em 1965); no terceiro capítulo, teremos o texto da autora aqui em questão, Yoko Tawada, com o texto *Eine leere Flasche*, já mencionado acima, em sintonia com o título do capítulo *Questões em torno da identidade – estranho no próprio eu?* em que também se tem, mais uma vez, um texto de Feridun Zaimoglu e um de outro autor de origem turca: Selim Özdoğan (1971); no quarto capítulo, a temática gira em torno da língua, *Falar Alemão – Ingressando na língua?* e, neste, temos *Mutterzunge* [língua mãe], um texto bastante conhecido de Emine Sevgi Özdamar (1946), também autora de origem turca, e encontramos ainda um texto do brasileiro Zé do Rock⁶, “*The omas & the opas*” [As avós e os avôs], além de

⁵ “Ich hatte Schwierigkeiten mit all diesen Wörtern, die »ich« bedeuten. Ich fühlte mich weder wie ein Mädchen noch wie ein Junge. Als Erwachsene kann man sich in das geschlechtsneutrale Wort »watashi« flüchten, aber bis man so weit ist, ist man gezwungen, ein Junge oder ein Mädchen zu sein. Wie einfach wäre meine Kindheit gewesen, wenn ich eine andere Sprache – zum Beispiel Deutsch – gesprochen hätte. Ich hätte dann einfach immer »ich« sagen können. Man muss sich weder weiblich noch männlich fühlen, um das Wort »ich« zu verwenden.”

⁶ “Em 1995, o escritor Zé do Rock, porto-alegrense radicado em Munique, causou certa sensação no cenário editorial da Alemanha ao propor um divertido programa de reforma ortográfica da língua alemã, o “ultradoitsch”. A proposta veio embalada nas memórias de sua viagem ao redor do mundo, publicadas em seu livro de estréia, *fom winde ferfeelt* (Editora Diá, Berlim). Em abril de 1997, o escritor esteve em São Paulo para realizar uma performance literária e para preparar o lançamento da versão brasileira desta

outro texto de Yoko Tawada; o último capítulo, intitulado “Números – Fatos – Fundamentos”, traz textos informativos sobre a literatura tematizada no livro⁷.

2 Literatura de migração

Yoko Tawada costuma ser inserida no gênero chamado literatura de migração na Alemanha. A literatura alemã segue um modelo de classificações literárias no qual os gêneros recebem denominações de acordo com aspectos temáticos, como *Exilliteratur*, *Frauenliteratur*, *Krimi- oder Horrorliteratur* [literatura de exílio, literatura feminina, literatura de suspense ou de horror], conforme coloca Kurita (KURITA, 2015). O conceito de literatura de migração surgiu para designar a literatura produzida pelos migrantes que se estabeleciam em números cada mais significativos como trabalhadores após o chamado Milagre Econômico das décadas de 50 e 60. Neste contexto, surge primeiramente o termo *Gastarbeiterliteratur* como referência para a produção literária de tais trabalhadores [*Gastarbeiter*], que agora utilizavam a língua alemã para se expressar artisticamente. Grande parte dessa primeira onda de escritores vinha da Itália, da Turquia, do Oriente Médio e do Norte da África, e sua temática tratava de questões sociopolíticas relacionadas ao universo de trabalho, ao desprestígio e à marginalização do imigrante.

A partir do início dos anos 2000, porém, o conteúdo relacionado ao conceito de literatura de migração parece não mais corresponder à realidade da produção como um todo, dado o aumento do número de migrantes com motivos e origens diversas. Eles já não são necessariamente vinculados a um coletivo ou a um local de trabalho e reivindicam o reconhecimento de suas diferenças, bem como o reconhecimento de que o próprio termo carrega uma carga depreciativa. A nova geração de escritores provenientes de outros países, à qual Yoko Tawada pertence, é, portanto, bastante diferente, pois possui histórias mais individuais que não dialogam necessariamente com o peso dos problemas sociais, a questão dos trabalhadores estrangeiros na Alemanha. Ao ser questionada, em uma entrevista⁸, sobre sua opinião sobre o termo Literatura de Migração, a escritora explica como uma única designação não seria capaz de descrever sua obra: “Eu creio que esse termo, na verdade, não descreve o que eu faço. Apenas quem lê os meus livros sabe o que eu realmente faço. E é, de qualquer maneira, algo que não pode ser descrito em uma palavra”⁹ (TAWADA, 2009, p. 83).

E, ainda sobre o tema, explica como a posição de estrangeira ultrapassa qualquer categorização para fazer parte de sua própria condição de escritora: “Cada um deve

obra, o erói sem nem um agá, na qual, deixando de utilizar o português “errado”, introduz o brasileiro “certo”, ou seja, o “brazileis”. Foi quando a revista Projekt o entrevistou - por fax - para que os leitores obtivessem, também, provas dessas duas novas “línguas”!”. Citação extraída da apresentação da entrevista realizada por Lúcia Alt e Susana Kampff Lages para a Revista Projekt, da Abrapa. Disponível em: <http://www.abrapa.org.br/p27-28s6-10.html> . Acesso em 05 de jul. de 2019.

⁷ Ver Peter Müller; Jasmin Cicek. *Arbeitstexte für den Unterricht. Migrantenliteratur*. Stuttgart: Phillip Reclam, 2007.

⁸ Ver a entrevista de Yoko Tawada à Heinrich Böll Stiftung: Disponível em http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf . Acesso em 23 set. 2017.

⁹ “Ich denke, diese Bezeichnungen beschreiben eigentlich nicht das, was ich mache. Was ich wirklich mache, wissen nur Leute, die meine Bücher lesen. Und das ist sowieso nicht mit einem Wort zu beschreiben.”

encontrar a sua estranheiridade, nós precisamos ser estranhos, senão não haverá integração em uma sociedade em que vivem muitos e diferentes tipos de pessoas. Ser estrangeiro é uma arte”¹⁰ (TAWADA, 2009, p. 84). A autora demonstra que compreende a alteridade de maneira positiva, como uma experiência que deveria ser conscientemente buscada por todos.

Tal pensamento dialoga com a noção de que não é possível definir uma identidade a partir de um coletivo, pois grandes grupos já não representam indivíduos que cada vez mais buscam se construir a partir de suas experiências em vez do tradicional sentido de pertencimento a grupos ou nacionalidades. Para ela, é mesmo difícil definir-se como escritora japonesa ou alemã, e prefere sempre se designar como japonesa que vive na Alemanha, a partir de onde escreve. Desta forma, aparecem em sua produção, recorrentemente, personagens que transitam entre lugares e idiomas que desconstróem as certezas do que venha a ser ideia de país, de nacionalidade ou de cultura.

O romanista e comparatista alemão Ottmar Ette, ao analisar a obra de Yoko Tawada, especificamente no capítulo *Insularien im aktuellen Globalisierungsschub* [Insulários no movimento globalizador atual] do livro *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte* [TransArea. Uma história literária da globalização], vê a produção da autora japonesa como um livro-ilha, um *insulário* dos continentes e das culturas, das línguas e dos jogos linguísticos, dos mundos-ilha e dos mundos insulares, mas que não estão isolados, pelo contrário, encontram-se justamente entre as culturas em um mundo em movimento¹¹.

As relações entre os espaços e a subjetividade também são assuntos bastante abordados pela escritora. O espaço é explorado e questionado não apenas em sentido físico, mas também em sentido político e metafísico, pois atua na identidade de indivíduos perpassados por construções sociais, linguísticas e geopolíticas que, em verdade, contradizem a prenunciada formação de um mundo hiperintegrado e sem fronteiras. No ensaio *Wolkenkarte* [mapa das nuvens], Yoko Tawada expressa como o espaço geográfico se define pela língua e de que forma afeta a noção de pertencimento: “A senhora tem uma língua? Esta é uma pergunta importante. A senhora tem a língua necessária para pertencer a este lugar? Não, não tenho. Pois a minha língua não consegue pronunciar as palavras da mesma forma que a língua dos nativos”¹² (TAWADA, 2002, p. 52).

Em outro ensaio, *Metamorphose der Personennamen* [Metamorfose dos nomes], a autora joga com o som dos nomes e as modificações que neles ocorrem quando alguém deixa seu país para ingressar em outra cultura. Confundindo o nome pessoal com a própria essência daquele que o carrega, pois no momento em que um nome é tomado de algum lugar e preso a alguém, passa a ser tido quase como parte da própria personalidade, ela demonstra que todo o elemento humano é passível de transitar e de se modificar. Qualquer obliteração no reconhecimento da possibilidade desse movimento

¹⁰ “Jeder muss seine Fremdheit finden, entdecken, wir müssen fremd sein, sonst gibt es keine Integration in einer Gesellschaft, wo viele verschiedene Menschen leben. Fremd sein ist eine Kunst.” Citação extraída da entrevista mencionada acima.

¹¹ Ver Ottmar Ette, *TransArea Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin/Boston: de Gruyter, 2012, p. 300.

¹² “Haben Sie eine Zunge? Das ist eine wichtige Frage. Haben Sie die Zunge, die man braucht, um hierher zu gehören? Nein, habe ich nicht. Denn meine Zunge kann die Wörter nicht so aussprechen wie die Zunge der Einheimischen.”

torna-se redutora e perpetua um pensamento construído ideologicamente, que apenas tolhe a liberdade de criação:

Com isso, os dois conceitos – a integração e a origem – não constituem uma oposição, mas são duas faces de uma ideologia. [...] Eu também sempre procuro novos lugares. Quando os leitores começam a acreditar que podem encontrar em meus textos o olhar japonês sobre a Europa, eu me sinto como que empurrada e encarcerada em uma cela chamada origem¹³ (TAWADA, 2007, p. 93-101).

Tawada considera o transitar, o viajar e o migrar elementos constituintes do subjetivo, assim como da literatura, pois o material literário nunca esteve somente ligado a uma cultura ou nacionalidade, mas se constitui de todas as fontes culturais intrínsecas à sua escritura; e, depois de pronto, passa a ser também elemento formador quando se vê livre para transitar através das fronteiras e ganhar novas leituras, traduções e interpretações, como seria o clássico exemplo de Shakespeare, que trouxe muitas de suas peças da tradição italiana, que por sua vez bebia sempre em fontes asiáticas. No ensaio *Der Apfel und die Nase* [A maçã e o nariz] ela escreve:

Na literatura clássica do leste europeu, a flor, juntamente com o pássaro, o vento e a lua, é um dos quatro temas mais importantes da poesia, mas como eu fui bem mais influenciada por "O Nariz" de Nikolai Gógol do que por "KokinWakash^u" ou por qualquer coisa do tipo, para mim o nariz é mais importante do que a flor.¹⁴ (TAWADA, 2002, p.16-17)

Toda a instituição da literatura moderna está fundamentada em traduções entre línguas nacionais, e todos os autores de uma forma ou de outra se inspiram ou se inspiraram em muitas literaturas de diferentes origens, cada uma com suas respectivas filogenias. Às vezes, a influência pode ser identificada como motivos, estruturas, temas; em outros momentos, a influência é, literalmente, um in-fluxo, o uso direto de palavras ou locuções transpostas a partir de um elemento estrangeiro, e a posse de um idioma e a integração em uma comunidade monolinguística já foi questionada por alguns escritores como Conrad, Joyce, Nabokov e Beckett (SUGA, 2007). Nesse sentido, Tawada entende o uso das línguas estrangeiras como meio tanto de interação diária como de criação artística, de modo que apenas é possível escrever fora da língua materna, em constante e inevitável produção literária exofônica, termo que abordaremos a seguir.

3 Exofonia

¹³ “Dabei bilden die beiden Begriffe, die Integration und die Herkunft, keine Gegensätze, sondern sie sind zwei Gesichter einer Ideologie. (...) Auch ich suche stets nach neuen Orten. Wenn die Leser anfangen zu glauben, in meinen Texten den japanischen Blick auf Europa finden zu können, fühle ich mich wie zurückgestoßen und eingesperrt in einer Zelle namens Herkunft.”

¹⁴ “In der klassischen ostasiatischen Literatur gehört die Blume neben dem Vogel, dem Wind und dem Mond zu den vier wichtigsten Motiven der Dichtung, aber da ich eher von Nikolai Gogols <Nase> beeinflusst bin als vom <"Kokinwakash^u"> oder Ähnlichem, ist die Nase für mich wichtiger als die Blume.”

O termo "exofonia" descreve o fenômeno no qual um escritor adota uma linguagem literária diferente da sua língua materna, complementando-a ou a substituindo totalmente como veículo de expressão literária. A segunda língua é tipicamente adotada na fase adulta; escritores exofônicos não são bilíngues no sentido de terem se criado falando as duas línguas e, de fato, não necessariamente possuem a fluência associada ao termo "bilinguismo" (WRIGHT, 2013). Yoko Tawada é uma escritora tipicamente exofônica, como ela própria costuma se definir. Em seu livro intitulado "Exofonia", publicado no Japão em 2003, a autora traz sua visão pessoal sobre tal condição e explica que as línguas em si não são o principal, mas sim o espaço criado entre elas. Um escritor deve se colocar como observador em relação às línguas, tanto à materna quanto à adotada, para que sejam desconstruídas e reconstruídas "em experimentos aventurecos que assumiriam a exofonia em vez de tentar buscar a eufonia, fluxo suave e assimilado de tons harmoniosos" (TACHIBANA, 2007, p. 153). Em *Ekusophonii: bogo no soto e deru tabi* [exofonia – uma viagem para fora da língua materna], ela escreve:

Mover-se para fora do círculo da língua materna é como se entregar a uma música estranha. [...] Se alguém vive dentro de uma crença inquestionável na "naturalidade" da língua nativa [bogo], nenhuma interação verdadeira com essa língua pode se desenvolver; [sem tal questionamento] não haveria literatura contemporânea. Assim, deslocar-se para fora da língua nativa não é, para a literatura, uma situação especial, é simplesmente o extremo da situação normal (TAWADA, 2003, p.77).¹⁵

Tachibana (2007, p. 154) explica que Tawada tenta produzir exofonia nas duas línguas, e que foca a atenção no japonês quando pretende desconstruir o que chama de "conceito ultranacionalista de bela língua japonesa". Lembrando que a língua, a priori, não existe, observa que a criação do japonês moderno como língua nacional remonta à era Meiji (1868-1912), quando o Japão, confrontado pela pressão ocidental, tenta imitar e absorver sua cultura como forma de resistência, tomando como exemplo principalmente o modelo da Prússia. No conto *Ma und Mu* [Ma e Mu], Tawada faz uma revisão crítica sobre o histórico japonês de imitar outras culturas em vez de se deixar criar livremente em seu espaço cultural:

Ao longo da história, o Japão, em vez de construir uma utopia, sempre tomou algum outro país como exemplo, tentando imitar o país escolhido e superá-lo. O imitador não é muito criativo, e de modo algum original. É como a segunda infusão de um chá. Mas a segunda infusão tem uma vantagem que agrada especialmente aos políticos covardes e irresponsáveis: pode-se observar se aquele que bebe da primeira infusão primeiro se queima. (...) Na Modernidade, os exemplos do Japão foram a França, a Inglaterra, a Prússia e os Estados Unidos. O hábito de tomar o exemplo de países realmente existentes em vez de desenvolver uma utopia não mudou. Isso quer dizer que o futuro nunca foi uma questão de distância temporal, mas geográfica.¹⁶ (TAWADA, 2007, p. 112-113)

¹⁵ A tradução do texto do japonês para o português foi realizada com o auxílio do Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha, professor do Setor de Japonês, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹⁶ "Japan hat sich in der Geschichte immer wieder ein anderes Land als Vorbild ausgesucht, anstatt sich eine Utopie auszumalen. Man versuchte dann, das ausgesuchte Land nachzuahmen und es zu überholen. Der Nachahmer ist nicht besonders kreativ, auf gar keinen Fall originell. Man bezeichnet ihn als den zweiten Aufguss vom Tee. Aber das zweite Aufguss hat einen Vorteil, der den feigen und

Ainda segundo a análise de Tachibana, que busca articular a resistência de Tawada à ideologia nacionalista, desenvolvida em torno da língua desde a era Meiji, a escritora problematiza esta ideologia e o etnocentrismo japonês na era moderna através da questão linguística. Revisando a criação de um padrão nesse sentido, lembra que quando os líderes japoneses decidiram aceitar as influências ocidentais após a Restauração Meiji, a situação linguística era bastante confusa no Japão, pois o povo utilizava diferentes idiomas e dialetos de acordo com a localidade e com a classe social. Em resposta aos esforços para tornar-se uma nação competitiva em relação ao ocidente, os governantes deveriam criar rapidamente uma unidade histórica, cultural e linguística, ainda que de maneira forçada. Entre outras medidas, criou-se uma língua padrão, escrita e falada, para toda a população em consonância com o conceito de língua nacional que fundamentava a construção do Japão como estado nacional moderno.

Tawada trata de entrecruzamentos políticos e linguísticos em diversos contextos históricos, utilizando sempre muitos exemplos sobre a política do Japão. No conto *Bioskoop der Nacht* [Cinema noturno], a autora tece suas considerações em uma ficção repleta de memórias oníricas, e mostra, mais uma vez, como a política pode agir de maneira externa à língua e desconsiderar os povos em si, o que é uma situação incoerente. Ela explica que na época do *Apartheid*, os políticos sul-africanos haviam declarado os japoneses como brancos para restaurar as relações econômicas entre os dois países e, com ironia e um toque de humor, lembra de uma cena que viveu na infância:

Eu não sabia muito sobre a África do Sul. Mas o que me veio imediatamente à memória foi uma foto que eu havia visto quando criança em um livro da escola. A foto mostrava as duas portas de um banheiro público. Em uma porta estava "Para brancos", e, na outra, "Para outros, exceto japoneses". Nós não podíamos ir a nenhum dos *toilettes*. Não tive coragem de perguntar ao professor de que forma seria do interesse do *Apartheid* deixar nossas necessidades do lado de fora¹⁷ (TAWADA, 2002, p. 67-68).

Se toda uma reflexão histórica subjaz ao questionamento sobre o que é uma língua e em que medida ela é natural e constituinte da comunicação humana ao mesmo tempo em que pode ser utilizada como instrumento de imposição e inclusão/exclusão, quando Tawada trata da língua alemã, adota uma postura de ingenuidade e admiração pelos efeitos metafísicos que percebe ao utilizá-la com a liberdade de um aprendiz e também com a descoberta da sensação de ser vista como elemento estrangeiro, portanto, deslocado, na visão do outro. No limite, ao integrar sua visão de que um indivíduo é a própria língua e que exatamente nessa fusão indivíduo/língua pode ser alijado da condição humana enquanto não pertencente a um grupo de indivíduos/línguas diferente,

antwortungslosen Politikern besonders gut gefällt. Man kann nämlich beobachten, ob derjenige, der vom ersten Aufguss trinkt, sich daran verbrennt. (...) In der Moderne waren die Vorbilder Japans Frankreich, England, Preußen und die USA. Die Gewonheit, ein Vorbild als real existierenden Länder auszusuchen, anstatt eine eigene Utopie zu entwickeln, änderte sich nicht. Das heißt, die Zukunft lag nie in einer zeitlichen, sondern immer in einer geographischen Ferne."

¹⁷ "Über Südafrika wusste ich nicht viel. Was mir aber sofort in den Sinn kam, war ein Foto, das ich als Kind im Schulbuch gesehen hatte. Das Foto zeigte zwei Türen von öffentlichen Toiletten. Auf einer Tür stand »Für die Weißen« und auf der anderen »Für die anderen außer Japanern«. Wir dürften also weder in die eine noch in die andere Toilette gehen. Ich hatte nicht den Mut, den Lehrer zu fragen, warum es im Interesse der Apartheid sei, unsere Notdurft auszusperren."

assume uma perspectiva kafkiana, quando usa a parábola de uma metamorfose para expor o que julga ser o fundamento da existência em um ensaio como “*Zungen-Tanz*” [Dança da Língua]:

Eu era uma língua. Saí de casa assim, nua, rosa e insuportavelmente úmida. Era fácil causar admiração nas pessoas na rua, no entanto ninguém queria me tocar. Mulheres de plástico sem órgãos genitais estavam expostas nas vitrines. Os preços das etiquetas haviam sido riscados com lápis vermelho. Cidadãos prudentes tocam apenas em línguas bem embaladas em folhas plásticas¹⁸ (TAWADA, 2002, p. 9-10).

Tawada questiona o que é língua materna e em que medida ela poderia se diferenciar de uma segunda língua, uma língua estrangeira. Na verdade, a língua que se aprende na infância seria tão estrangeira quanto qualquer outra, pois a criança tem de se confrontar com signos cujo significados são dados, ou seja, ela tem de aprender a lidar com uma língua pronta e conhecer seus significados da mesma forma como se aprende uma língua estrangeira. Em entrevista à Ortrud Gutjahr, a autora conta como, quando criança, via as palavras como se fossem pedras que podiam ser atiradas nas pessoas e lembra:

Sempre que eu atirava nas pessoas uma palavra cujo significado ainda não conhecia bem, podia ver que surgiam ondas. E essas palavras que eu atirava eram da minha própria língua materna, o japonês - que, na época, ainda era estrangeira para mim. Nós aprendemos a língua materna como primeira língua estrangeira¹⁹ (TAWADA, 2012, p. 41).

Da mesma maneira que já se aprende a primeira língua como estrangeira, torna-se complicado imaginar que alguém possa exercer algum domínio sobre qualquer língua. Os indivíduos, quando aprendem a língua, antes de dominá-la, integram-se a ela. E assim como uma língua não é passível de pertencimento, ela também não tem condições de representar uma nação ou oferecer aos indivíduos uma estabilidade que não possui. Por isso, Tawada propõe a existência espaço entre-linguístico como pátria, e trata da integração fundamental entre a subjetividade humana e os elementos culturais dos quais a língua se revela como vetor essencial, elementos que não podem ser limitados, medidos ou controlados por fronteiras. Em sua vivência na Alemanha, Tawada observa a postura dos alemães com relação ao tema e, no conto *Die Ohrenzeugin* [Testemunha auditiva] escreve:

A maioria dos alemães não afirmaria que o alemão não pode ser escrito pelos outros. Mas, indiretamente, volta e meia dão a entender que a língua tem de ser uma propriedade. Eles dizem, por exemplo, que não se pode dominar uma língua estrangeira tão bem quanto a língua materna. Logo se percebe que o importante para eles é o domínio. Na minha opinião, dominar uma língua é

¹⁸ “Ich war eine Zunge. Ich ging so aus dem Haus hinaus, nackt, rosa und unerträglich feucht. Es war einfach, Menschen auf der Straße zu entzücken, keiner wollte mich jedoch anfassen. Im Schaufenster standen Plastikfrauen ohne Geschlechtsorgane. Die Preise auf den Schildern waren mit einem Rotstift durchgestrichen. Vorsichtige Bürger berühren nur die in Plastikfolien eingepackten Zungen.”

¹⁹ “Immer wenn ich ein Wort in die Menschen hineingeworfen habe, dessen Bedeutung ich noch gar nicht genau kannte, konnte ich doch sehen, dass es Wellen gibt. Und diese geworfenen Wörter waren aus meiner Muttersprache Japanisch – die war damals noch Fremd. Wir lernen als erste Fremdsprache die Muttersprache.”

algo supérfluo. Ou se tem um relacionamento com ela ou não se tem nada. Outros dizem que só é possível expressar sentimentos de forma autêntica em língua materna, em língua estrangeira, mente-se involuntariamente. A busca pelo sentimento autêntico os deixa perturbados quando veem sua própria língua como idioma estrangeiro. Há outros ainda que afirmam que em uma língua estrangeira a infância está ausente. Mas em nenhum outro lugar eu encontrei tanta infância quanto em alemão²⁰ (TAWADA, 2002, p. 110).

Yoko Tawada entende que a capacidade de pensar e escrever em uma língua diferente da materna exerce grande influência no que é pensado e escrito. Por isso a diferença entre o que um falante de uma determinada língua pensa e compreende e as suas possibilidades de se expressar em uma língua pertencente a outra cultura é um de seus principais temas. Neste campo, a tradução interlingual e a tradução cultural se revelam como pontos cruciais de suas reflexões. Segundo Ulfat (2011), a autora propõe que por meio da tradução de um universo de pensamento próprio se leia uma forma de pensar constituída pelo que se assimila da língua e da cultura maternas para outra língua, e então esse universo de pensamento se despe e se liberta de seus ornamentos. E apenas assim, nu, ele pode verdadeiramente se revelar e o falante, finalmente utilizar sua língua de maneira emancipada.

4 Considerações finais

O trabalho de Yoko Tawada se ocupa principalmente das questões da língua e da sua importância como elemento formador do indivíduo e dos coletivos aos quais pertence, considerações que partem do ponto de vista de alguém que deixou a terra natal para viver em outro país e que questiona justamente o que é ser estrangeiro ou, antes, se existe realmente a possibilidade de definir-se algo ou alguém como estrangeiro. Ao mesmo tempo em que é categorizada na Alemanha como escritora da “literatura de migração”, faz questão de demonstrar o quanto esse termo é insuficiente para descrever sua obra. No livro *Exofonia*, ela salienta que não pertence a nenhuma nacionalidade, pois vive em um entre-lugar, o espaço que se forma entre as línguas.

A proposição de um espaço entre-linguístico como pátria, ou como lar, revela sua crença na integração fundamental da subjetividade humana com os elementos culturais, dos quais a língua se revela como vetor essencial, que a formam e que não podem ser limitados, medidos ou controlados por fronteiras. Sua literatura, não raro, reveste-se de teor irônico e metafórico com o objetivo de desnudar sistemas artificialmente impostos por diferentes razões históricas ou políticas que apenas

²⁰ “In Deutschland würden die meisten Menschen nicht behaupten, dass die deutsche Sprache von anderen nicht geschrieben werden darf. Aber indirekt geben sie einem immer wieder zu verstehen, dass die Sprache ein Besitztum sein muss. Sie sagen zum Beispiel, dass man eine Fremdsprache nie so gut beherrschen könne wie die Muttersprache. Man bemerkt sofort, dass das Wichtigste für sie die Beherrschung ist. Meiner Meinung nach ist es überflüssig, eine Sprache zu beherrschen. Entweder hat man eine Beziehung zu ihr oder man hat keine. Andere sagen, nur in der Muttersprache könne man authentisch seine Gefühle ausdrücken, in einer Fremdsprache lüge man unwillkürlich. Sie fühlen sich bei ihrer Suche nach dem authentischen Gefühl gestört, wenn sie ihre Sprache auf fremden Zungen sehen. Es gibt auch Menschen, die behaupten, in einer Fremdsprache ist die Kindheit abwesend. Aber ich fand nirgendwo so viel Kindheit wie in der deutschen Sprache.”

deformam e reduzem a representação do indivíduo. Conhecer a própria língua é sair dela, assim como se conhecer é reconhecer a alteridade.

A literatura contemporânea não pode deixar de revelar os traços culturais a que está vinculada e os movimentos históricos e teóricos a que pertencem. Yoko Tawada, assim como outros escritores com histórico de migração, contribui para o desenvolvimento de uma literatura com características multiculturais e repleta de reflexões sobre conceitos como espaço, língua e pertencimento, temáticas intimamente relacionadas com os estudos de língua e literatura.

REFERÊNCIAS

ARENS, Hiltrud. Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada. In: SLAYMAKER, Doug (Org). Yoko Tawada: voices from everywhere. Lanham, Lexington Books, 2007, p.59-76.

ETTE, Ottmar. TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012.

TAWADA, Yoko. In meinen Poetikvorlesungen werde ich viel über das Wasser sprechen, und der Tsunami kommt auch vor. In: GUTJAHR, Ortrud (Org.) Fremde Wasser. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012, p. 17-45.

KURITA, Yukari. Migrantenliteratur In: Deutschland: Eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada. Tóquio, Universidade Gakushuin, 2015, p.75-94.

LACKA, Danuta. Trans-gender, Trans-bordering, Translations in Yoko's Narrative. Tóquio, 2009. Disponível em: <http://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/53374/1/lis00717.pdf> . Acesso em: 23 out. 2018.

MÜLLER, Stefan; CICEK, Jasmin. Arbeitstexte für den Unterricht. Migrantenliteratur. Stuttgart: Phillip Reclam, 2007.

RUSHDIE, Salman. Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991. Londres, Granta Books, 1991.

SLAYMAKER, Doug. Introduction Yōko Tawada: Voices from Everywhere In: _____(Org). Yoko Tawada: voices from everywhere. Lanham: Lexington Books, 2007, p. 1-12

SUGA, Keijirō. Translation, Exophony, Omniphony. In: SLAYMAKER, Doug (Org). Yoko Tawada: voices from everywhere. Lanham: Lexington Books, 2007, p. 21-34.

TACHIBANA, Reiko. Tawada Yōko's Quest for Exophony: Japan and Germany. In: SLAYMAKER, Doug (Org). Yoko Tawada: voices from everywhere. Lanham: Lexington Books, 2007, p. 153-168.

TAWADA, Yoko. Bogo no soto e deru tabi Tóquio: Iwanami, 2003. Título em japonês: エクソフォニー——母語の外へ出る旅.

TAWADA, Yoko. Der Apfel und die Nase. In: _____. Überseetzungen. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p.15-17.

TAWADA, Yoko. Die Ohrenzeugin. In: _____. Überseetzungen. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 95-114.

TAWADA, Yoko. Eine leere Flasche. In: _____. Überseetzungen. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 53-57.

TAWADA, Yoko. Fremd sein ist eine Kunst. Heinrich Böll Stiftung, Berlim, p. 81-85, mar _____ 2009. Disponível em: http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf. Acesso em: 24 out. 2017

TAWADA, Yoko. Ma und Mu. In: _____. Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2007, p. 110-121.

TAWADA, Yoko. Metamorphosen der Personennamen. In: _____. Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2007, p. 93-102.

TAWADA, Yoko. Wolkenkarte. In: _____. Überseetzungen. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 51-52.

TAWADA, Yoko. Zungen-tanz. In: _____. Überseetzungen. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 9-14.

ULFAT, Jasamin. Eine Sprache zwischen Japanisch und Deutsch - Yoko Tawadas Botin in den Überseetzungen. Berlim, Centro Nipo-germânico de Berlim (JDZB), 201, p. 204-214.

WRIGHT, Chantal. Yoko Tawada's Portrait of a tongue. Universidade de Ottawa, 2013.

YILDIZ, Yasemin. Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary. In: SLAYMAKER, Doug (Org). Yoko Tawada: voices from everywhere. Lanham: Lexington Books, 2013, p. 77-89.

FICÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS: EL DESPERDICIO, DE MATILDE SÁNCHEZ, AMSTERDAM, DE IAN MCEWAN E LOS INGRÁVIDOS, DE VALERIA LUISELLI

Graciela Ravetti

Submetido em 01 de maio de 2019.

Aceito para publicação em 26 de agosto de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 60-75.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

FICÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS: *EL DESPERDICIO*, DE MATILDE SÁNCHEZ¹, *AMSTERDAM*, DE IAN MCEWAN² E *LOS INGRÁVIDOS*, DE VALERIA LUISELLI³

CONTEMPORARY LITERARY FICTION. *EL DESPERDICIO*, BY MATILDE SÁNCHEZ; *AMSTERDAM*, BY IAN MCEWAN AND *LOS INGRÁVIDOS*, BY VALERIA LUISELLI

Graciela Ravetti*

RESUMO: *Leitura em El desperdicio, de Matilde Sánchez (Argentina); Amsterdam, de Ian McEwan (England) e Los ingravidos, de Valeria Luiselli (México) de pelo menos duas séries estruturais elaboradas com base nos efeitos causados por fantasmas, doenças e morte. Uma série da organização textual que acompanha etéreos fantasmas culturais e afetivos e que deles se contamina. Outra série, a que se pauta por desperdícios, fracassos e restos de promessas de glória descumpridas para orientar suas tramas e escolher a linguagem que emprega. Duas séries que se entrecruzam e potenciam.*

PALAVRAS-CHAVE: romance contemporâneo performático; Matilde Sánchez; Valéria Luiselli; Ian McEwan.

RESUMEN: *Lectura en El desperdicio, de Matilde Sánchez (Argentina); Amsterdam, de Ian McEwan (England) e Los ingravidos, de Valeria Luiselli (México) de por lo menos dos series estructurales elaboradas con base en los efectos causados por fantasmas, enfermedades y muerte. Una serie de la organización textual que acompaña etéreos fantasmas culturales y afectivos y que de ellos se contamina. Otra serie, la que se pauta por desperdicios, fracasos y restos de promesas de gloria incumplidas para orientar sus tramas y elegir el lenguaje que emplea. Dos series que se entrecruzan y se potencializan.*

PALABRAS CLAVE: romance contemporâneo performático; Matilde Sánchez; Valéria Luiselli; Ian McEwan.

1 Introdução

Estas reflexões surgem da leitura de três romances contemporâneos a partir dos quais poderiam se estabelecer pelo menos duas séries estruturais elaboradas com base nos efeitos causados por fantasmas, doenças e morte: a da organização textual que

*Professora na Universidade Federal do Minas Gerais, doutora pela Universidade de São Paulo, bolsista de produtividade do CNPq, bolsista da Fapemig (PPM) graciela@letras.ufmg.br

¹ Escritora argentina (1958), jornalista e autora de obras de ficção e ensaios. *La ingratitud* (romance, 1992), *El Dock* (romance, 1993), *La canción de las ciudades* (livro de viagens, 1999), *El desperdicio* (romance, 2007), *Los daños materiales* (romance, 2011).

² Escritor inglês (1948). Alguns títulos de romances: *The Cement Garden* (1978), *Amsterdam* (1998), *Atonement* (2001), *Solar* (2010), *Machines Like Me* (2019)

³ Escritora mexicana (1983), autora de obras de ficção e de ensaios. *Papeles falsos* (ensaio, 2010), *Los ingravidos* (romance, 2011), *La historia de mis dientes* (romance, 2013). *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* (ensaio, 2016), *Lost child archives* (romance, 2019).

acompanha etéreos fantasmas culturais e afetivos e que deles se contamina, e a que se pauta por desperdícios, fracassos e restos de promessas de glória descumpridas para orientar suas tramas e escolher a linguagem que emprega. Duas séries que se entrecruzam e potenciam-se nesses romances sobre artistas maravilhosos, homens e mulheres, mortos vítimas de doenças cruéis e que legaram, não um produto concreto e sim um rastro de obra performática alimentada pelas lembranças esperanças de seus admiradores e ocasionais amantes ou amigos, as delicadas marcas e reflexos que essas pessoas deixaram nos lugares pelos quais passaram.

A morte de Elena, em *El desperdicio*, a de Molly em *Amsterdam* e a de Owen em *Los ingrátidos* são o disparador da ficção e sua justificativa, a medida da proposição de espaços heterotópicos, ou quase heterotópicos, de acordo com a definição proposta por Michel Foucault⁴ e, podemos acrescentar, entre o catacrésico e o performático, entre o que é o espectro do que foi e do que provavelmente será, do corpo que se transforma pouco a pouco no outro de si até se transfigurar definitivamente pela morte. É por essas experiências de alteração de estados que as personagens se encontram no metrô ou em trens, transitam por cemitérios e crematórios, caçam lebres pelas noites, moram em quartos ou casas que concitam as mais diversas qualidades de memórias entre seus muros, enredam-se em sonhos diurnos e noturnos e não são poucos os pesadelos que se imiscuem nas suas pouco convencionais vidas cotidianas.

A espectralidade e os rastros oníricos alimentam parte importante da ficção sem com isso satisfazer a contento o anseio do leitor por saber tudo o que acontece ou de receber a descrição completa dos cenários aludidos pelas ações, pelo contrário, evidenciam fendas e aberturas sem preencher buracos negros de probabilidades ilimitadas. Esses espaços heterotópicos ostentam ao mesmo tempo um sentido metafórico e um sentido literal e servem de alicerce à rememoração das vidas dos mortos a partir dos objetos que lhes pertenceram ou que a imaginação cria como bens e bagagem para compor relatos que oscilam entre biográficos e ficcionais, realistas e fantásticos. Objetos que parecem impregnados de presságios sombrios, abrem janelas para a produção de textos ou fotografias ou partituras que podem ser vistos, lidos ou meramente imaginados na inconsistência das zonas limítrofes da percepção.

Esses lugares-outros são próprios de cada sociedade e cada sociedade tem os seus, comenta Foucault, mas a reflexão que promovem acaba tendo ressonâncias humanas gerais, tais como meditações sobre a vida/morte, o tempo, as heterocronias e a acumulação de tempo em espaços em que se ressaltam a história e a memória de caráter perturbador porque permitem visualizar impasses sem o caráter consolador das utopias; possuem relação com todo o espaço restante e com o todo social criando uma arena onde qualquer cogitação é possível; sugerem fragmentos de utopias e reservatórios da imaginação. Espaços heterotópicos como o crematório (*Amsterdam*), o metrô (em *Los ingrátidos* escolhido até como capa do livro na sua primeira edição), o cemitério (*El desperdicio* e *Los ingrátidos*), as casas e os apartamentos que se transformam em lugares que têm a ver com os “outros” e com outros espaços e oferecem a possibilidade de vivenciar uma experiência entre o real e o irreal, entre o prosaico explicável e o estranhamento que surge dos deslizes insólitos da memória e do que, por falta de teorias convincentes, até podem cair na categoria de sobrenatural, fantástico ou maravilhoso. Visto que o tom entre macabro, algo sinistro e não poucas vezes paródico

⁴ Em *De outros espaços* (1967) *Des espaces autres* (conferência no Cercle d'études architecturales, em 14 de março de 1967, publicado o texto em 1984. Consta em *Dits et écrits*, de 1984.

da fantasmagoria corre em paralelo ao criticismo artístico, a inclusão de este tipo de procedimento que inclui a ironia, o humor e a ambiguidade, aceita uma aproximação ao realismo maravilhoso ou mágico, salvando as distâncias.

A esses procedimentos colocados em primeiro plano é preciso acrescentar, todavia, outros sítios da alteridade radical, os da doença, a partir dos quais os indivíduos vão ficando isolados e quase sem vontade própria e a existência deles e de seus lugares de habitação autorizam a construir uma espécie de heterotopias ambulantes – eles mesmos, seus corpos e seus habitats – que desvelam a finitude humana e os pensamentos inconvenientes a ela relacionados, os tabus e os terrores individuais e coletivos.

A epígrafe do romance de McEwan, composto por dois versos de um poema de W.H.Auden, *The Crossroads*: “Two friends who met here and embraced are gone,/ Each to his own mistake” [“Os amigos que aqui se encontraram e se abraçaram já partiram, /Cada qual rumo a seu próprio erro”] (McEWAN, 2012, p. 7), que poderiam servir de mote dos três livros pela força retórica que põe a ênfase no intervalo entre o real e o projetado nos cruzamentos espaciais, nos encontros em tempos distantes e nos traslados de personalidades em terrenos de sonhos e pesadelos, muitas vezes perturbadores por apagar os limites do racional e preparar o espírito para revelações ou para peripécias impossíveis de narrar em sua plenitude, para as quais só resta a sugestão e o apelo à criatividade e à erudição do leitor. A fantasmática como técnica literária tem o poder de transformar qualquer temática em descrições fenomenológicas que parecem desprezíveis e que, no entanto, exercem um peso considerável nas tramas e contribuem para fortalecer o devaneio complexo que se desdobra nas narrativas. Para tornar mais palpáveis os pesadelos, as incertezas e as conjecturas, os autores recorrem à figuração de fantasmas e aos jogos de vozes, entre a referência e a voz nem sempre confiável de autoridade do narrador, que tenta amortecer aquilo que resulta difícil de explicitar ou de transformar em imagens instrutivas e que por isso mesmo vão ficando como resíduos que não podem ser absorvidos.

Há também em cada um dos textos estudados uma obra a ser elaborada, lembrada ou reconstruída com apelo à dramaticidade performativa dos espectros que convocam futuros e passados prováveis e estabelecem filiações artísticas em jogos de resistências; uma retórica da teoria e da meta-figuração artística – literária ou musical – na qual a ação de narrar – distorcida pelo efeito do foco narrativo a posteriori – e o que se narra se alimentam continuamente um a outra, ainda que cada um dos romances responda a um regime discursivo diferente e em momento algum se trate aqui de sugerir qualquer fusão de horizontes entre os textos. Clive Linley, o compositor de música clássica de Amsterdam, possuidor de um ouvido absoluto, está às voltas com a composição de uma *Sinfonia do Milênio*, obra encomendada com prazos fatais, e essa luta para redigir a obra serve de grande figuração da construção do romance. Assim também o romance que está escrevendo a narradora de *Los ingrátidos* imbrica-se em camadas com outras tentativas de elaboração de estruturas literárias, como as que remetem à vida da narradora quando morava em Nova York, às andanças de Owen alternando entre sua etapa de jovem poeta em Nova York e a do fim da vida em Filadélfia, às peripécias de Federico García Lorca em Nova York e seus supostos e possíveis encontros poéticos; às dos lances dos dois poetas juntos, podendo incluir aí até as aventuras do trio que formam com o poeta americano Louis Zukofsky; às intermitentes mas fulgurantes aparições de Ezra Pound e as referências a Hemingway, tudo isso no marco da elaboração explícita de um romance que se compraz no

inacabamento estrutural. A narradora de *El desperdicio* encontra uma forma literária na qual a força da primeira pessoa vai cedendo lugar a um diálogo com os ditos e escritos da personagem Elena Arteche, amiga admirada que nunca chegou a escrever a obra que todos esperavam, mas que acaba sendo tão citada no romance que nós lemos, que suas ideias e estilo podem ser apreciados pelo leitor na liça em que ocorre uma considerável pugna de dicções que contrapõe as vozes da narradora e da personagem. No geral, trata-se de lembrar e de homenagear, num tom nostálgico-elegíaco com pitadas de depreciação irônica, de reconhecer e recuperar, mas também de devanear com as implicações referenciais.

Escritores e artistas reais são citados como para dar volume às descrições e ideias apresentadas, como espíritos errantes que vão se apropriando dos vivos e oferecendo propostas que, ao lado de pressupostos canônicos, são recebidas pelos narradores e protagonistas dos romances em tela como elementos conformadores de textos cuja experimentalidade enreda-se numa zona cinzenta na qual se assentam os labirintos temporais e o apelo a uma certa mimese – a música reverberando os sons da natureza e a reminiscência da amante e suas performances, a narrativa tomando conta de uma biografia que tenta fazer a devida justiça a uma amiga brilhante, as agruras da vida cotidiana de uma escritora que se projeta como narradora e como personagem enquanto recebe a inspiração na forma de fantasmas percorrendo a casa – que, se somado tudo ao recorrente uso de lugares heterotópicos, converge para aprofundar ambiguidades e destaca a instabilidade figurativa que compõe os textos e que configura a hipótese de uma atualização do modo realista na contemporaneidade. Ezra Pound, Gilberto Owen, Federico García Lorca, Nella Larsen, Louis Zukofsky, Salvador Novo e a revista mexicana *Contemporáneos* em *Los ingravidos*; Bach, Stravinsky, Mozart, Schubert, Paul McCartney, Vaughan Williams, John Lennon, Yoko Ono, Jimi Hendrix, Beethoven, Dylan Thomas e outros em *Amsterdam*; personagens reais e outros mais ou menos reconhecíveis no romance *à clef* que pretende ser *El desperdicio*, em um jogo dicotômico entre realidade e imaginação, cujos limites entre ilusão e invenção ficam esvaídos, como rastros que se excluem uns aos outros.

2 Um método de escrita entre fantasmas e imposturas

Los ingravidos inicia-se com a epígrafe de *A Cabala* que adverte sobre o cuidado que se deve ter ao brincar com fantasmas pelo risco de se transformar em um; fala-se da possibilidade de morrer muitas vezes, porém, continuar vivendo, experiências essas pelas que passam a narradora – quem desde jovem mantém uma quevediana conversação com os defuntos e gosta de frequentar o cemitério para ler e pensar – e o escritor mexicano da primeira metade do século XX que ela investiga. Essa narradora, que comanda o relato inicial do romance, viaja entre épocas. A da primeira juventude, quando trabalhava em uma pequena editora em Nova York, oportunidade que aproveita para fraudar um documento que lhe serve para promover um autor mexicano quase desconhecido no âmbito internacional, Gilberto Owen (1904-1952), que colaborou na revista *Contemporáneos*, até a da vida de casada, o presente da narração, com dois filhos e um marido na Cidade do México em uma casa que parece albergar um fantasma. Trata-se da mesma pessoa, em duas etapas da vida e em dois cenários diferentes, apresentada via discurso indireto livre.

Também personagem, a narradora está escrevendo um romance no qual se desenha como uma pesquisadora que persegue de forma obsessiva a vida de Gilberto Owen para escrever sua biografia, encontrar um método criativo para trabalhar na própria obra e se projetar nela de alguma forma. Seu excêntrico modo de fichamento consiste em escrever frases em *post-it* com informações, ideias e fragmentos que poderiam ser de autoria de Owen ou consistir em meros simulacros, cópias de fragmentos ou sentenças motivadoras. Esse procedimento funciona como uma estratégia irônica que sugere a meticulosa fabricação de uma falsa referência para a investigadora, ainda que não para o leitor, que testemunha o quase delírio referencialista. Ocorre, então, uma hilária falsa mimese que põe em crise a própria objetividade quando os papéis com as frases vão sendo pendurados na árvore seca, que supostamente pertenceu a Owen e que funciona como um fetiche no apartamento da narradora, os textos breves que são transcritos no texto maior e definitivo do romance acabam operando como citações, algo assim como se se criasse primeiro um artefato para depois copiá-lo, instituindo um modo peculiar de realismo performático.

O espaço narrativo, cuja estrutura provoca o efeito de estar recuperando o momento performático da escrita do texto à medida que se escreve, oscila entre Cidade do México (presente), Nova York (o passado da narradora e o passado de Owen, anos 1928-1930) e Filadélfia (a juventude de Owen). Nessa heterocronia misturam-se a vida afetiva da narradora, cujas emoções são as que lhe marcam o rumo da vida, da pesquisa e da escrita ficcional; a vida sentimental e a intelectual, que essa mesma narradora imagina ser a evolução de Owen e seus improváveis encontros artísticos, ainda que possíveis, mas nunca documentados, Encontros entre ele, García Lorca e Louis Zukofsky, que moravam em Nova York nesses anos do *crack* financeiro.

O que de início parecer ser uma simples impostura para garantir a permanência na editora para a qual trabalha, transforma-se em uma obsessão pelos textos de Owen ou sobre ele que a conduz a especular sobre a especificidade da vida do escritor mexicano nos Estados Unidos durante aqueles anos. É assim que decide falsificar um texto que acaba precipitando o desastroso final de sua incipiente carreira como editora em Nova York. Essa obstinação é também a que a inspira, anos mais tarde e já sendo mãe de dois filhos e com um casamento em crise, na Cidade do México, a escrever um romance no qual sua voz vai sofrendo uma radical, ainda que quase intangível, plasticidade ou sendo vítima de uma verdadeira usurpação pela voz de Owen, que toma as rédeas da narração e se apropria do tom e da temática. Se em *Los ingravidos* há uma construção em espelho – as mesmas cenas contadas dos diversos pontos de vista das personagens –, como ocorre na emblemática cena do trem, isso se consegue pela construção de um loop temporal que faz com que a narradora passe a ser uma criação de Owen assim como Owen é uma construção da narradora. No ápice da fantasmagoria, as duas personagens passam a morar no mesmo apartamento, cada um no seu tempo e sem se encontrar e, afinal, fica a quase certeza de que pode ser Owen a assombração que habita a casa da Cidade do México, assim como a narradora pode ser o espectro que mora no apartamento de Owen em Nova York.

Os breves fragmentos de extensão variada, que se sucedem para compor a estrutura, possuem uma cadência musical e significativa que, no início, dão forma a um rítmico vaivém entre o presente da mulher, que só consegue escrever um “romance silencioso para não despertar as crianças”, e seu passado, quando era muito jovem, de pernas magras e atléticas e andava pelas bibliotecas procurando o “próximo Bolaño” para que a pequena editorial na qual trabalhava o publicasse. Progressivamente, e à

medida que cresce o interesse da jovem pela escrita e pela vida do poeta mexicano Gilberto Owen, o leitor percebe que a voz que narra é já a de Owen e não mais a da narradora inicial. Os fantasmas da literatura povoam suas páginas. *Tú puedes recordar el futuro*, disse Homer Collyer a Owen. E sim, é o que ocorre. Owen vê a escritora do século XXI exatamente nas ações e nos cenários nos quais ela o viu. Escrever romances, explica Homer a Owen, é dobrar o tempo ou, melhor, congelar o tempo sem deter o movimento das coisas, que seria pura e simplesmente equivalente a esboçar um argumento em favor de pensar o produto literário como um objeto a mais no cenário real, uma espécie de recorte de um certo estado de coisas. Um argumento a favor do realismo performático como procedimento essencial da construção do romance.

A escritora e principal narradora está procurando um método de escrita que faça com que a ficção comece no movimento de modificar a realidade e não ao contrário, razão pela qual decide ir escrevendo sobre o que aconteceu e sobre o que não sucedeu embora esteja no horizonte do possível. Pretende (des)escrever uma história em um arquivo, urdir uma trama diferente em outro e depois transformar tudo em um romance fragmentado cujo esquema narrativo parece acompanhar o modelo do metrô, com suas múltiplas estações, suas paradas, suas acelerações repentinas, suas zonas escuras, ao todo, um labirinto espacial emoldurado por uma bolha de tempo congelado. Para a narradora, o metrô convida ao encontro com os mortos e com o passado; para Owen, o subterrâneo possibilita alcançar a quarta dimensão do tempo. Essa reflexão é a que dispara a força da outra narrativa que se desenha em espelho: a de Owen nos anos de 1920.

3 Retóricas da morte

El desperdicio abre-se para o leitor com uma apresentação, entre erudita e irônica, do cemitério de Pirovano, a cidade de Elena no interior da Argentina, que compara o setor de panteões de estilo neoclássico e as galerias de nichos a uma biblioteca onde só poderia se esperar encontrar escritores católicos, discorre sobre a finitude da vida dando atenção especialmente às das crianças e jovens, faz referência aos *poetas de cemitério*, antecessores dos romancistas góticos e até cita a *Elegia* de Thomas Gray, tudo isso para justificar que esse prólogo divagante não é mais que uma moldura de eloquência incumbida de demorar o momento do advento brutal do cadáver em seu ataúde, para amenizar o impacto da dor que a morte de Elena Arteché causou nos amigos aí reunidos ou para valorizar a chocante e turvadora imagem da morte em toda sua crueza fazendo contraponto invertido a qualquer retórica.

O romance de Sánchez está dividido em três partes: A idade da comédia, O período gótico e Barroco fúnebre. O texto inicia-se com a alusão à heterotopia do cemitério, visível desde longe pelos lúgubres álamos que se enxergam à distância e que compõem a *fracassada alameda* que está na entrada da cidade do interior, Pirovano, aonde se dirige a narradora para sepultar a amiga. Entre as lembranças que se afastam e que só podem ser observadas pelos sujeitos convertidos em espectadores e os esquecimentos triunfais que se tornam segredos de família estão aqueles fatos que foram rasurados por completo e os outros, os que se impuseram como lembranças únicas, inapagáveis, que agem como feridas que não cicatrizam.

Utilizando a primeira pessoa do singular, a narradora de *El desperdicio* recorre a referências intimistas relativas a escritores que participavam do grupo de amigos intelectuais em Buenos Aires, décadas antes da morte de Elena. O procedimento

recorrente é compor um bloco de tempo que leva o nome de Elena, como se se tratasse de um lugar e um tempo passado que permanece vivo no presente, superpostos os tempos, assim como Elena pode ser nomeada Helen ou Elenita, Lenu ou Leni, Vasca, E., todos nomes que revelam o estado de espírito da personagem em diversas circunstâncias de sua vida, seus encontros amorosos e de amizade, e retratam os permanentes esforços de reconstrução subjetiva que empreende a personagem em diversos momentos de sua existência.

Passando em revista três décadas da vida de Elena/Helen/E., a narradora afirma que a passagem que levou uma moça do interior a converter-se em uma sofisticada e excepcional leitora de literatura e em crítica de teoria literária só se explica pela influência da época e do ambiente, com ênfase na política e destaque para as filiações literárias e cinematográficas. Helen escreve fecundos ensaios breves na década de 1980, quatrocentas páginas por ano, com foco no conceito de *ostranenie* que os formalistas russos elaboraram nas primeiras décadas do século XX e que ela aplicava a tudo. Esses escritos foram canibalizados, usurpados numa impostura infundável, numa torrente de apropriações que rasuravam a autoria de Elena e a disseminavam no que poderia ser chamado de pensamento da época na área de estudos da literatura. Explica a narradora que, pela forte mudança que sofreram os modos de leitura, o conteúdo do que se lia e a operacionalidade do circuito da proliferação das fotocópias no âmbito universitário, instaurou-se uma maquinaria cultural que era vista como uma forma indireta de fazer política já que essa indústria das fotocópias constituía a principal fonte de financiamento dos centros de estudantes e, por tabela, do movimento estudantil dos anos de 1970 e 1980 na Argentina.

Os originais desses textos devotados ao estruturalismo de autoria de Elena acabaram perdidos e disseminados na maré de papéis impressos produzidos e consumidos nos meios universitários, submergidos em massas de bibliografia pirata, mecanismo onívoro, enxurrada coletiva e anônima. As ideias de Elena, desde esta perspectiva, foram cruciais para alimentar o pensamento público, roubadas sem pudor pelos professores que, sem dar crédito à autora, ampliavam e reciclavam suas ideias, favorecidos talvez pelo hermetismo dos escritos. O desperdício do título pode se referir a que Elena morre sem deixar uma obra completa, aquele importante e grande livro que lhe daria o sucesso definitivo e documentado no seu ambiente, potenciaria o impacto que ela já tinha no subsolo da cultura e a transformaria no grande nome da crítica literária local. Contudo, o perfil performático de Elena a impelia a gostar de sua aura secreta, a cultivar um estilo fundamentado no fracasso e na discrepância, em um ambiente onde publicar era quase impossível e menos sendo mulher.

O fracasso intelectual, social e financeiro e a dissonância de Elena – entre o suposto prometido e o resultado final da vida produtiva – funcionam como argumentos explícitos da narradora, que mantém até o final uma clara distância emocional de sua personagem. Como consequência desse descompasso, a narradora não parece conseguir entender que é factível supor que os caminhos escolhidos pela amiga tenham respondido a outros parâmetros, critérios diferentes aos seus, irremediavelmente perdidos para uma inteligência literária e vital mais mesquinha, como é a sua, que não alcança a abranger, apesar da admiração confessa e da proximidade, a amplitude e a significação das batalhas livradas por sua personagem em sua implacável negação a corresponder às ilusões que as pessoas de sua geração alimentavam sobre a concretização de uma obra que justificasse a admiração de que era objeto.

A narrativa sobre Elena que a narradora vai urdindo rejeita o tom e o conteúdo elegíaco, apesar do título da primeira parte, e para isso põe travas à suposta obrigada triste lamentação funerária, de acordo com certas convenções tradicionais (KANZEPOLSKY, 2013). Nessa tessitura, a narradora passa de enaltecer os dotes excepcionais de Elena e seu brilho intelectual, a compará-la com uma louca mendicante que vaga à procura de cigarros, vítima de uma pretensa precariedade emocional que a compele a se despedaçar entre amantes torpes e desprezíveis que depenam invariavelmente sua casa e sua biblioteca, roubando-lhe livros valiosos e outros objetos.

O detonante da narração, como já se disse páginas atrás, é a morte de Elena que duplica o destino de sua irmã, Carmen, cujo padecimento físico começa a ser narrado nas primeiras páginas e que é projetado em uma frase que diz tudo sobre o status da doença na sociedade, da perspectiva dos que observam a sina da família: sangue envenenado. Com a doença e a morte da irmã, a narradora explica que assim acabou um ciclo de comédia para Helen. O processo é assimilado ao que sucede com a terra, o campo, o país, que estaria perdendo seu apelo lírico para entrar nos périplos bancários e circuitos financeiros enquanto a cidade transforma-se em uma canteira de desperdícios. Com essa virada retórica, Sánchez acha o pretexto que precisava para ampliar o conceito de desperdício e aprofundar a ambiguidade do título. Ao trazer à tona variações de acepção para *desperdício* confirma-se que a remissão repentina a outras referências – políticas, ambientais e sociais –, menos tangenciais em sentido lato que quando referidas à uma obra não escrita, desorganiza uma possível totalização do sentido do romance. No obstante, ao abrir fendas que impedem uma leitura cerrada e unívoca, abre-se uma distância considerável entre exemplos e argumento central que dilui o método de escrita estrito e centrado que foi proposto na primeira parte do romance, porque refrata, se bem que por vezes de forma bastante superficial, vários temas cujas implicações e desenvolvimento tímido acabam funcionando como excertos sem ligação forte o suficiente para justificar certas digressões narrativas ou sobreposições de fragmentos, como é o caso do episódio da caça de lebres e a menção ao ano 2001, o “ano negro”, de triste memória na Argentina, mas que parece funcionar como uma remissão metafórica sem demasiadas consequências significativas para o relato.

O fim da comédia dá início ao período gótico. Elena, que havia nascido e sido criada entre uma cidade do interior e a vida de campo, passou seus anos de *comédia* entre Buenos Aires e Mar del Plata, mas no período gótico sofre uma “conversão rural”, um reencontro com o tempo perdido que a leva a entrar de cheio na nostalgia e a por em marcha uma mudança radical, no mencionado “ano negro”, 2001, na Argentina, na tentativa de conferir algum lastro de política explícita ao texto. Nesta parte já há referências à próxima, denominada barroco fúnebre, em alusão a um conceito de Roland Barthes que associou o *kitsch* a um barroco fúnebre, talvez porque é a esta altura da narrativa que faz sua aparição o fantasma de Carmen, a irmã morta. Como em *Los ingrátidos*, um fantasma *nostálgico* percorre a casa. É nesta seção que a escrita da narradora se alterna com a de Elena, utilizando para isso fragmentos de suas cartas ou transcrições de sua voz falando sobre o fantasma da irmã e até reivindicando uma ciência dos espectros.

Pouco a pouco as observações sobre os espectros vão se contaminando de realismo, afirma a narradora, e alegorias políticas se insinuam no que vai se transformando em uma dicção dialogada na qual duas narradoras se intercalam, e a estranheza que emana dos fragmentos recortados e superpostos cria uma perturbação,

entre patética e melancólica, que funciona como a amarga ressonância de um passado trágico, a morte da amiga, que opera também como um caudal de comprovações das teses da narradora sobre a personagem.

Em *El desperdicio* há uma operação de abstração, generalização e simplificação assim como uma construção irônica e impiedosa quase permanente que foge bastante ao que são as novas tendências literárias do que chamo realismo performático, que dão valor a certas tendências filosóficas, como a de Martha Nussbaum, nas que se valoriza a incisiva penetração da literatura na pesquisa sobre o indivíduo, o exaustivo aprofundamento nas propriedades da linguagem com o intuito de dar conta da consciência e da ressonância detalhada das experiências pessoais na articulação de seus mundos interno e externo.

No desfecho, a narradora reconhece não ter como saber se o rumo dos acontecimentos que está concluindo de narrar é fiel ao que efetivamente sucedeu e afirma que o que foi contado com tanta segurança e detalhes parece-lhe agora uma espécie de distração, uma forma de desviar a mente a procura incessante de algum fato oculto, mas que prenuncia algo de essencial. Ela, a fiel testemunha, sente-se às vezes ainda no cemitério, importunada pelas imagens mortuárias que subsistem como antessala preparatória para um sonho no qual Elena e sua irmã passeiam pela cidade funerária, ouvindo os sons das escopetas e dando espaço às mais fantasiosas cenas, imaginárias ou oníricas, que põem em xeque até a própria categoria do romance, que poderia vir a ser qualificado como de ficção total, um completo invento, pese ao declarado tom biográfico que a narradora insistiu em remarcar.

Se a capacidade de distanciar-se dos fatos é fundamental para criar um relato literário e a *ostranenie* sobre a que Elena reflete durante toda sua vida é apresentada como a atribuição maior da arte, porque o habitual ou corrente pode ser revelado de forma inédita pelo criador artístico, a conclusão fantasmagórica do romance funciona como uma armadilha que aciona os limites das hiperbólicas exigências e condicionamentos que coagem a criação literária. Entre a realidade e o sonho, a mimese e a ficção, a objetividade e o artifício, a fantasmagoria surge tão poderosamente ligada à representação que acaba sugerindo que tudo aquilo que tanto custou construir ao longo do romance, desagua numa iluminação espectral que pretende derrubar num golpe tudo o que a voz narrativa elaborou, provocando assim que o ato da escrita se recurve sobre si mesmo.

4 Realismo macabro

O narrador de *Amsterdam* acompanha os discursos interiores e as perspectivas de observação conflitantes dos dois amigos depois da morte de Molly, perseguidos ambos pelas lembranças de seus próprios erros, memórias inconvenientes para entender ou justificar o presente, razão pela qual lutam internamente para não deixar que a memória trabalhe livremente na exploração do passado, evitando, assim, abandonar-se à contemplação de flashes de momentos do passado para, em movimento contrário, entregar-se a reconstruir a própria história rasurando lembranças intempestivas que obstaculizam a elaboração cuidadosa de miragens autocomplacentes de si mesmos, sem confirmação referencial, nas quais se veem inocentes e vítimas das circunstâncias.

Em *Amsterdam*, a cena inicial transcorre em um crematório, com a cerimônia não religiosa realizada por ocasião da morte de Molly, um evento social que atrai muita gente, na qual estão presentes o marido e três ex-amantes da mulher: Clive Linley, o compositor; Vernon Halliday, o editor de jornal; e Julian Garmony, o ministro das Relações Internacionais da Inglaterra. Na cena final, os corpos dos dois protagonistas viajam de volta a Inglaterra em avião, silenciadas assim as vozes cujas elucubrações interiores conduziram a narração até então.

Em paralelo às investidas de um sobrenatural entre traumático e saudoso, nos três romances – particularmente exitosas em McEwan – um realismo técnico tenta dar credibilidade ao relato acompanhando as reflexões das personagens em seus tateios, movidos a emoções e mesquinharias, transeuntes numa longa curva de ascensão seguida de uma anunciada queda, ao mesmo tempo rápida e fatal, que acaba conferindo ao traçado geral do romance, de estrutura em paralelo – ascensão e queda de Clive, ascensão e queda de Vernon –, uma aura de catarse coletiva. No acelerado último capítulo, o leitor acompanha os comentários do narrador na tentativa de elaborar um irônico plano geral, da perspectiva de vários personagens, para dar conta das cinzas que restaram das reputações dos dois homens que agora serão também os atores principais de seus próprios funerais.

Numa combinação de arrogância e destempero, autoavaliações ensandecidas e isolamento levados às últimas consequências, no que logo saberemos ser o cenário crepuscular de suas vidas, as duas personagens – Clive e Vernon – são conduzidas no desenho de um movimento de ascensão que revela o intervalo de tempo – do velório da amiga às suas próprias exéquias – em que tentam alcançar e ocupar o topo de suas áreas de atuação profissional, vacilando entre agoniantes equívocos, aberrações e inconsistências argumentativas que anunciam o desastre que as escolhas assim geradas irão fatalmente produzir.

A morte da amiga e amante dos protagonistas (Molly, a musa, fotógrafa, jardineira e escritora), as posteriores angústias pela criação musical (Clive, o compositor), as dores e encruzilhadas éticas do ambicioso editor de periódico (Vernon, o jornalista) e a ruína dos dois tentando perscrutar o presente para se acomodar no futuro são alguns dos temas cruciais de *Amsterdam*. A fama de macabro que acompanha a McEwan confirma-se neste romance que é uma espécie de narrativa de uma vingança sobre-humana e perturbadora, ainda que satírica, que se concreta, em parte, com a ajuda entre sarcástica e farsesca do marido de Molly, George, o único sobrevivente da peripécia, que inclui um pacto de eutanásia entre os dois amigos que acaba sendo o cenário e a oportunidade para um duplo assassinato.

Depois do movimento de ascensão e queda dos protagonistas, o mundo permanece tão sólido quanto sempre foi, tanto que George Lane refocila-se ante a ideia de preparar um funeral, tal como o que organizou no início do romance, agora para seus adversários, outrora invencíveis, no amor de Molly. Há também a destruição da carreira do outro amante de Molly, o atual Secretário de Estado, Julian Garmony, vítima de uma intriga com base em fotos comprometedoras de Julian tomadas por Molly, entregadas por George a Vernon, para serem publicadas no jornal e assim arruinar as pretensões de elevação política de Julian, que aspira a ser Primeiro Ministro. Num breve resumo como esse pode parecer que as consequências do escândalo midiático causado pela revelação das fotografias, que mostram o ministro em roupas de mulher posando para a câmera, resultariam catastróficas para o político. No entanto, a resposta social à divulgação da intimidade de um ator político de importância no âmbito nacional traça, pelo contrário,

a progressiva e inexorável derrota de Vernon, o editor, em seu cego e impetuoso avanço em direção ao suicídio social, abismo anunciado embora o personagem faça questão de mal-interpretar os signos que se lhe apresentam. Assim, a transgressão ética do editor dá lugar a uma série de cenas e discursos pedagógicos sobre os perigos derivados da quebra de decoro jornalístico e os limiares morais intransponíveis e, sobretudo, imperdoáveis.

Enquanto Vernon tenta aumentar a fatal queda de vendas do periódico, apelando ao sensacionalismo com a publicação das fotos privadas do político, manobra que culmina em um estrondoso fracasso, Clive empenha-se em concluir sua sinfonia do novo milênio, procurando inspiração na natureza valendo-se de seu ouvido absoluto, mas tudo converge também para arruinar a peça que é recebida como um plágio da *Ode à alegria* de Beethoven. O leitor acompanha as agruras e os momentos inspiradores da criação musical de Clive e, no desfecho, confronta-se com a descoberta do *plágio vergonhoso*. A sinfonia, nas divagações de Clive, viria a ser uma elegia do século XX, com uma melodia reconhecível e perdurável que daria conta da genialidade do autor, ele mesmo, ao mesmo tempo que se converteria em uma espécie de pranto pela crueldade insensata da época. Crítico feroz do projeto modernista, Clive reflete sobre a história da música dando relevância à melodia, à harmonia e ao ritmo que, a seu ver, longe de serem âncoras evidentes do conservadorismo musical seriam, em verdade, elementos destacados para a inovação. Seu ambicioso projeto e sua luta teórico-ideológica consiste em tentar resgatar a comunicabilidade essencial da música, sequestrada pelos “donos da verdade”, quer dizer, os célebres autores de música atonal e aleatória, das séries dodecafônicas, da música eletrônica, que, na contemporaneidade, ocupam o lugar sagrado de sacerdotes de uma ortodoxia hegemônica.

Nessas redes de acontecimentos e reflexões, os desiludidos personagens, imersos em sinistros esquemas, resultados de escolhas desatinadas e de brigas destabilizadoras, culminam em estrepitosos fracassos e suas vidas se mostram por completo viciadas pelos seus ímpetos desregrados e a incapacidade para amenizar as culpas. Como dois oportunistas que são, em seus discursos interiores constroem relatos que revelam dilemas morais em situações pouco críveis: ajudar ou não a alguém que está em grave perigo – Clive –, ou decidir se usar ou não fotos privadas para atacar reputações via o jornal – Vernon. As decisões que tomam as justificam com a combinatória de argumentos desvairados produzidos pelo alienado autoconvencimento de estar cumprindo missões de importância cultural.

Considerando-se a força do conceito de heterotopia de Foucault neste romance, além de tudo o que está relacionado com a doença, a morte e a cremação de Molly, no capítulo 1 da III parte há uma passagem especialmente interessante na qual se descreve a viagem que empreende Clive, empacado na sua obra, de Londres ao Lake District, em busca de inspiração. Nesse fragmento da narrativa, o músico percebe que, quando permanecia protegido no refúgio que é sua casa em Londres, a imaginação lhe permitia pensar a civilização como a somatória de todas as artes, uma bela utopia que acalentava sua percepção otimista e estetizada da realidade. Essa quimera desmancha-se, entretanto, em uma súbita visão da paisagem que enxerga através da janela do trem, como se de repente observasse uma heterotopia incomensurável: a natureza tal como realmente ficou depois da interferência humana, deixando à mostra os restos de sucessivas utopias, os vestígios de projetos desvirtuados ou mal concebidos. O que seriam, se não, as construções sem graça disseminadas a esmo, as fábricas de produtos sem valor lembrando a alienação consumista, as estradas intermináveis que obstruem e

pervertem a arquitetura natural do planeta? Tudo está aí, a sua frente, evidenciando o fracasso da obra humana, errada desde o começo, cujos efeitos produzidos contribuem com a formação dessa imensa heterotopia, na contemporaneidade, marcada pelas ruínas da sucessão histórica de malfeitos humanos, como se nada do sublime criado pela arte e o design tivesse de fato existido, a paisagem planetária na qual a maioria da população é obrigada a habitar, pese à repulsa que concita.

A morte de Molly dispara em Vernon o senso de ausência ou, o que é o mesmo, a sensação de não-existência, o que combina muito bem com a pintura que o irônico narrador faz dele: uma nulidade, um incompetente jornalista alçado a editor por uma conjuntura de desastrosas coincidências. Como em *Los ingrátidos*, ele convive com sua própria morte, uma situação de todo catacrésica, para a qual não existem palavras que a definam. McEwan recorre a vários tipos de descrições e de imagens narrativas para dar conta dessa fantasmagoria, algumas tradicionais como a de o indivíduo se olhando no espelho – uma heterotopia que podemos já considerar clássica – sem se reconhecer, e outras mais originais como a de sentir que um processo está ocorrendo no próprio cérebro, afetando o hemisfério esquerdo e produzindo, no direito, uma sensação sombria ou fantasmal.

Parte importante da força retórica da narração de *Amsterdam* manifesta-se na zona de atrito incessante entre referência e mundo instaurado na interioridade dos sujeitos. Todavia, o desfecho toma a forma de um clímax tragicômico shakespeariano com os protagonistas mortos e um capítulo final que consiste em uma espécie de sumário irônico, da perspectiva do triunfante George, rememorando tudo o que aconteceu, o que parece revelar um esforço para abolir tudo o que de heroico pode ter tido a própria narrativa dos feitos dos protagonistas para destacar o melancólico fracasso dos dois. Esse procedimento contribui para construir um ponto de estabilidade ou mesmo uma zona morta a partir da qual o narrador pode colocar bruscamente entre parênteses o pormenorizado relato do fragmento de vida dos protagonistas desde a morte de Molly para clausurar a série de derrotas e frustrações que são a marca registrada dos protagonistas, Clive e Vernon.

5 Conclusões

... as a dead souls babbling at the
edge of a dream.

(... como o som de almas mortas
tagarelando nos limites de um sonho.)
(Don DeLillo, *White noise*)

Há, nos três romances comentados neste trabalho que ora se encerra, salvando as distâncias e marcadas as diferenças de cada livro em relação aos outros, uma preocupação direta com a possibilidade de refletir sobre se as expressões artísticas ou literárias podem ou não revelar algo sobre a consciência quando dizem algo sobre si mesmas ou sobre o mundo. A arte de compor um romance ou uma sinfonia, um poema, um ensaio teórico ou até a edição de um jornal, em parte, consiste em transformar em palavras, em notas musicais ou em imagens visuais o que pode ser percebido pelo olhar, a escuta e a exploração intelectual do mundo, assim como sua projeção em imagens que são ou virão a ser reconhecíveis e interpretáveis pelos receptores. Se essa espécie de transposição não pretende ser uma descrição completa de determinadas

sequências mas, pelo menos, tenciona recolher ecos e ressonâncias, dá lugar a suspeitar da possibilidade de existência de uma espécie de luz de entendimento a ser recebida na leitura, tal como se existisse uma linha divisória entre as ideias apreendidas em plena luz do dia e lidas nos documentos e livros ou músicas e aquelas que espreitam nas sombras e dobradiças da percepção. Essa aparente desordem dos sentidos em determinados momentos torna o fantasmático em realidade e a realidade em espectral, confundindo e desencontrando sobremaneira ambas esferas até o ponto de resultar difícil ponderar os limites de cada um e que, se bem esses fragmentos podem ser lidos como procedimentos inovadores e vivificantes na narrativa contemporânea, sabe-se que têm uma longa e profícua tradição que os respaldam e que sem dúvida estão aí, entre outras finalidades, para lembrar ao leitor que está no território da ficção. À fantasmagoria somam-se as referências ao estudo e à pesquisa performática, à procura de métodos de trabalho de composição – musical ou escrita, ficcional ou teórica – e tudo acaba engendrando uma massa de textos que flutua sobre um vasto território subliminal que é a matéria dos pensamentos e percepções que alimentam a escrita nos diversos registros e que parecem surgir de um repositório sombrio.

Os heróis dos três romances, por exemplo, repassam com ansiedade os papéis e os feitos próprios e das outras personagens com as que interatuam, em espaços às vezes misteriosos ou povoados por fantasmas, em lugares heterotópicos onde desfilam seus fracassos e derrotas. Desse ponto de vista, contudo, que são esses fantasmas se não corporizações de espíritos artísticos ou emocionais, criativos, manifestações da imaginação, que passam, de alguma forma, a se enquistar nos narradores que são os sujeitos que conduzem o relato, mas que perdem ou entregam, aos poucos, esse poder? Trata-se, afinal, de narrações com equilíbrios temáticos instáveis na sua construção, mas de escrita firme na condução da inconsistência e volubilidade das personagens e que por isso mesmo traduzem assim a precariedade da vida.

Nos três romances, os autores privilegiaram destacar um exercício de memória que deixa ver a tentativa de driblar ou de amenizar a impossibilidade de esquecimento, que se traduz em reconhecimento obsessivo de imagens do passado que persistem como uma incisiva intervenção no presente da narração. Essa oscilação presente/passado é uma marca de estilo bastante pronunciada nos textos aqui comentados, com diferenças significativas entre eles. A breve menção ao ano 2001 como um ano negro e as referências a uma sociedade que está se corrompendo até o ponto de que os desperdícios comecem a dar o tom relevante do aspecto das cidades e do campo, em *El desperdicio* marca uma diferença com os outros dois textos nos quais não há referências diretas a situações políticas do presente. A vastidão de conhecimentos variados que domina o narrador de *Amsterdam* e sua inteligência assimilativa é um diferencial de Ian McEwan em toda sua obra. A concepção da literatura como um espaço para a recreação verbal e para exercer o poder da língua escrita para dar conta da natureza em sua mais potente realidade parece ser a melhor e mais notória característica de *Los ingrátidos*.

No entanto, por mais que um realismo performático traspasse e estruture os três livros não é menor o peso que têm as fraudes, os plágios e as falsificações nas sucessivas camadas de discursos que vão fazendo com que o verdadeiro fique oculto e inacessível, apesar da sofisticada consciência cênica que os autores revelam na construção dos romances. Talvez a condição de vítima de plágio de Elena, a decisão de fraudar um documento da narradora da *Los ingrátidos* e o final de estrondoso plágio de Clive revelem mais das aflições da contemporaneidade – entre o impulso criativo, os avanços tecnológicos e as turvações narcísicas – que as possíveis menções a sucessos

históricos nos textos, o que poderia se considerar como uma poderosa marca de performatividade reflexiva bastante característica do século XXI. Observe-se, não obstante, que, à diferença de *Amsterdam* e de *El desperdicio*, a única mimese concreta que temos nos três romances é a parte da deliberada recuperação da obra de Owen em *Los ingravidos*, apesar do desafio ao realismo que implica o compromisso com o fantástico-biográfico que caracteriza o romance de Luiselli.

Ressalte-se que são, também, histórias de renascimento, de viver de novo em mundos outros, de morrer muitas mortes e de seguir vivendo, como diz a narradora de *Los ingravidos*, como se a vida consistisse em perambular entre diversas heterotopias, sem separações radicais entre um mundo e outro, entre o conhecido e o novo, o humano e o sobrenatural, o concreto e o fantasmagórico, o real e o onírico, passagens essas que não se sabe como evoluirão, não obstante todo o desconforto que isso produza nos leitores. A leitura aqui empreendida de três textos distantes, de acordo com quase todos os parâmetros possíveis de comparação, menos o temporal porque foram publicados dentro de um breve intervalo de tempo, foi uma tarefa que requereu organizar os textos para selecionar os momentos que pareceram significativos segundo uma lógica de paralelismo exemplificador, ainda que, de resto, é também por onde se podem apreender ressonâncias inesperadas e distâncias insuperáveis entre os livros.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. Motta, Manoel Barros da (org.): *Michel Foucault: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Ed. Forense Universitária. Rio de Janeiro e São Paulo. Disponível em <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault-de-outros-espacos.pdf>> 17/02/2019>

KANZEPOLSKY, Adriana. *La memoria justa y las promesas incumplidas: El desperdicio de Matilde Sánchez*. Alea, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 184-200, June 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000100012&lng=en&nrm=iso> Acesso em 18 fev. 2019.

LUISELLI, Valeria. *Los ingravidos*. Madrid: Sexto Piso, 2011.

McEWAN, Ian. *Amsterdam*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.

A ANGÚSTIA E AS FRATURAS SUBJETIVAS DE UMA CLASSE DEGRADADA: O PROLETARIADO PRECARIZADO EM “PASSAGEIRO DO FIM DO DIA”, DE RUBENS FIGUEIREDO, E “DE GADOS E HOMENS”, DE ANA PAULA MAIA

Rafael Lucas Santos da Silva

Submetido em 15 de abril de 2019.

Aceito para publicação em 15 de julho de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 76-93.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

**A ANGÚSTIA E AS FRATURAS SUBJETIVAS DE UMA
CLASSE DEGRADADA: O PROLETARIADO
PRECARIZADO EM “PASSAGEIRO DO FIM DO DIA”,
DE RUBENS FIGUEIREDO, E “DE GADOS E HOMENS”,
DE ANA PAULA MAIA**

**THE ANGUISH AND THE SUBJECTIVE FRACTURES
OF A DEGRADED CLASS: THE PRECARIOUS
PROLETARIAT IN "PASSAGEIRO DO FIM DO DIA", BY
RUBENS FIGUEIREDO, AND "DE GADOS E HOMENS",
BY ANA PAULA MAIA**

Rafael Lucas Santos da Silva*

RESUMO: Tendo em vista que o capital financeiro tornou-se fração hegemônica da dinâmica de acumulação capitalista, pretendeu-se neste artigo apreender, na perspectiva da crítica literária dialética, as tensões existentes na relação entre a produção literária brasileira contemporânea e os processos histórico-sociais de precarização do trabalho, com foco no discurso ficcional dos romances *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, e *De gados e homens* (2013), de Ana Paula Maia. Dessa maneira, para essa análise, o suporte teórico-metodológico utilizado relacionou a estética lukacsiana à abordagem da literatura e processo histórico-social, a partir do qual propõe-se a hipótese de que as narrativas evidenciam e problematizam a dimensão simbólica e subjetiva do processo modernizador autoritário e desigual do Estado brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; modernização periférica; capitalismo financeiro; precarização do trabalho.

ABSTRACT: Since financial capital became a hegemonic fraction of the dynamics of capitalist accumulation, it was intended in this article to grasp in the dialectical literary criticism perspective the existing tensions in the relation between contemporary Brazilian literary production and the social-historical processes of labor precarization, focusing on the fictional discourse of the novels *Passageiro do fim do dia* (2010), by Rubens Figueiredo, and *De gados e homens* (2013), by Ana Paula Maia. Thus, for this analysis, the theoretical-methodological support used related the Lukacsian aesthetic to the approach of the literature and historical-social process, from which it is proposed the hypothesis that the narratives highlight and problematize the symbolic and subjective dimension of authoritarian and unequal modernization process of the Brazilian State.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian literature; peripheral modernity; financial capitalism; precariousness of work.

1 Considerações iniciais

* Mestrando na área de Estudos Literários, na Linha de Pesquisa Literatura e Historicidade, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Possui Graduação em Letras Português/Espanhol e Respectivas Literaturas na Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Campus de Foz do Iguaçu. Contato: i3rafael@hotmail.com

[...]
 E foi assim que o operário
 Do edifício em construção
 Que sempre dizia sim
 Começou a dizer não.
 E aprendeu a notar coisas
 A que não dava atenção:
 Notou que sua marmita
 Era o prato do patrão
 Que sua cerveja preta
 Era o uísque do patrão
 Que seu macacão de zuarte
 Era o terno do patrão
 Que o casebre onde morava
 Era a mansão do patrão
 Que seus dois pés andarilhos
 Eram as rodas do patrão
 Que a dureza do seu dia
 Era a noite do patrão
 Que sua imensa fadiga
 Era amiga do patrão. [...].
 Vinicius de Moraes (1959)

À primeira vista, dificilmente se poderia cogitar em semelhanças entre os personagens da escritora Ana Paula Maia e do escritor Rubens Figueiredo. Qual seria, afinal, as semelhanças entre Edgar Wilson, assassino e indivíduo brutalizado, e Rosane, idealista e aluna de cursinho de inglês? É possível extrair um denominador comum entre ambos os personagens? Acreditamos que a faísca produzida pelo confronto entre os romances *Passageiro do fim do dia* e *De gados e homens*, publicados quase simultaneamente em 2010 e 2013, possa iluminar algo significativo no que tange a políticas conservadoras, desigualdade social e precarização do trabalho da dinâmica socioeconômica brasileira contemporânea.

Jaime Ginzburg (2012) dedicou-se a extrair uma tendência, um ponto de convergência estética sem “reduzir a elevada diversidade de estilos” ao estudar o narrador na literatura brasileira contemporânea; assim, assinalou que a produção literária, a partir do decênio de 1960, constitui-se da presença “recorrente de narradores descentrados” que fazem um contraponto a “um conjunto de campos dominantes na história social” (GINZBURG, 2012, p. 201). Em outras palavras, trata-se de um aspecto que possibilita a representação dos grupos excluídos por meio da voz narrativa, promovendo “desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (GINZBURG, 2012, p. 200).

A escolha dos romances *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, e *De gados e homens*, de Ana Paula Maia, como *corpus* de análise deste artigo ocorreu em razão de ambos os escritores realizarem esse contraponto à história oficial, conforme argumentado por Ginzburg (2012). Consideramos que a semelhança entre esses dois discursos ficcionais consiste em representar uma fração específica da classe trabalhadora, qual seja, o proletariado precarizado. Na esteira dos estudos estéticos do filósofo húngaro Georg Lukács (1885–1971), propomos que ambos os romances obtiveram um reflexo estético adequado em relação às tendências essenciais da atual fase do capitalismo, a saber, a lógica da valorização financeira e suas implicações na reestruturação produtiva.

Embora o fenômeno literário diferencie-se da ciência, ainda assim sua especificidade permite um conhecimento profundo da realidade social:

A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam no espírito, na vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade. Na medida em que for verdadeiramente profunda e realista, ela pode fornecer, mesmo ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas (LUKÁCS, 1968, p. 84).

Somos levados, assim, a readaptar a sentença do filósofo húngaro aplicada ao romance *Ilusões perdidas*, de Balzac: “o verdadeiro princípio que, em última análise, determina a unidade do romance é o processo da evolução social. A verdadeira ação do romance consiste na ascensão e no triunfo do capitalismo” (LUKÁCS, 1965, p. 108), no sentido de que a ação dos romances de Rubens Figueiredo e de Ana Paula Maia consiste na ascensão de uma nova morfologia do trabalho sob imposição do triunfo do capitalismo financeiro. Veremos que isso ocorre a partir de um projeto deliberado dos dois escritores cariocas, uma vez que, como argumenta Jameson (1992), compreendemos a narrativa literária “como um ato socialmente simbólico, como a resposta ideológica — embora formal e imanente — a um dilema histórico” (JAMESON, 1992, p. 139). Portanto, a hipótese de leitura explorada neste artigo é que os romances *Passageiro do fim do dia* e *De gados e homens* são uma resposta ao dilema histórico-social concernente ao aumento da precarização das condições de trabalho e existenciais das classes subalternas, que foi produzida a partir dos decênios de 1990 e 2000 com a regulação neoliberal.

2 Desiguais porém combinados

Desde os anos 2000, os escritores Rubens Figueiredo e Ana Paula Maia vêm construindo uma sólida e coerente obra ficcional. Já alcançaram extrema relevância no cenário contemporâneo de produção literária, com ampla divulgação internacional, e conquistaram prêmios de importantes concursos literários. Contudo, é a partir de 2009/2010 que esses escritores buscam aprofundar a elaboração de uma crítica social ao contexto político-econômico brasileiro, que nos remete ao argumento de Lukács (1965), segundo o qual

O escritor precisa ter uma concepção do mundo inteiriça e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários (...) Na verdade, quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva. (LUKÁCS, 1965, 83).

Assim, o filósofo húngaro considera fundamental que a forma literária exponha as complexas conexões entre a superfície imediata e a dinâmica histórica profunda movida pelas relações de classe. É nesse sentido que compreendemos a guinada artística de Rubens Figueiredo e Ana Paula Maia. Vejamos:

Ivone Daré Rabello (2007) produziu uma importante leitura que visou demonstrar que é possível conceber duas fases do escritor, dado não haver entre o romance *Barco a seco*, publicado em 2001, e os romances anteriores “nenhuma continuidade estilística ou temática” (RABELLO, 2007, p. 129), de modo que acredita ser o aspecto fulcral dessa transformação “não a experimentação com os gêneros, e sim a *matéria* a formalizar nas obras, bem como os resultados da composição e do estilo” (RABELLO, 2007, p. 129, grifo da autora).

Compreendemos que esse argumento de Rabello (2007) põe em jogo a necessidade de verificar como, nessa segunda fase, o escritor Rubens Figueiredo formaliza esteticamente fatores histórico-sociais. A esse respeito, vale lembrar uma entrevista do escritor carioca, na qual declarou que “[...] no ano 2000 eu publiquei um livro chamado *Barco a seco* [...] tentando elaborar um tipo de questionamento sobre a ordem social, mas havia certa timidez” (FIGUEIREDO, 2011, p. 192).

Acreditamos que, de fato, o romance *Passageiro do Fim do dia* apresenta uma decisiva inflexão no processo autoral de Rubens Figueiredo, apenas timidamente articulado no romance anterior conforme exposto por Rabello (2007), no que corresponde à formalização estética diante de fatores histórico-sociais. O escritor, em sua experiência como professor da rede estadual com alunos trabalhadores do período noturno, percebeu que

a questão é que tudo o que há de desumanizador na sociedade vai para lá – ali é o grau máximo. Nas classes trabalhadoras, pobres, lá é que o processo desumanizador é mais completo. Essa massa é que tem que ficar acachapada, no fundo. Tem que ficar. Então, o discurso não costuma ser de indignação. Às vezes até é, mas o que eu sentia mais era um discurso de resistência, de procurar estratégias para sobreviver, uma maneira de escapar (FIGUEIREDO, 2011, p. 203).

Dessa maneira, Rubens Figueiredo decidiu privilegiar a representação da classe trabalhadora em *Passageiro do fim do dia*, assim como Ana Paula Maia; por exemplo, na obra *Entre Rinhas de Cachorros e Porcos Abatidos*, a escritora esclarece no prefácio que

este livro reúne duas novelas literárias compostas de *homens-bestas*, que *trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida e*, em silêncio, carregam seus fardos e o dos outros. [...] retratam a amarga vida de homens que abatem porcos, recolhem o lixo, desentopem esgoto e quebram asfalto. *Toda imundície de trabalho* que nenhum de nós quer fazer, eles fazem, e sobrevivem disso (MAIA, 2011, s/p, grifo nosso).

Da mesma forma como aqui é ressaltado o fardo do trabalho dos personagens, por sua vez, em *De gados e homens*, quarto romance de Ana Paula Maia, publicado em 2013, deparamo-nos com a dinâmica produtiva de um matadouro, no qual Edgar Wilson está submetido a uma rotina precarizada, em que “por dia precisa matar mais de cem vacas e bois e trabalha seis dias por semana, folgando apenas no domingo” (MAIA, 2013, p. 19).

Com efeito, percebe-se a intenção de Ana Paula Maia em elaborar representações de uma fração específica da classe trabalhadora, os “homens-bestas”, como Edgar Wilson, que compõem uma classe subalterna vítima da precariedade que os

tornam subcidadãos desprovidos de capital cultural e econômico em qualquer medida significativa.

Portanto, a rigor, apesar das diferenças estilísticas dos dois escritores cariocas, é possível depreender um projeto literário de realizar críticas sociais ao modo como é tratada a classe trabalhadora. Em ambos os romances, a conduta discricionária dos narradores está modulada pela instância de enunciação em terceira pessoa e o trabalho é a temática fundamental que amalgama a existência e o conteúdo mental de seus personagens. Em *Passageiro do fim do dia*, embora Pedro seja o protagonista, o foco narrativo incide sobre outros personagens relacionados à sua namorada Rosane, cujas biografias são fraturadas pela exploração e precarização do trabalho; mesma fratura que desfigura a biografia de Edgar Wilson, pois em *De gados e homens*, desenvolve-se uma história cujas ações se passam na fazenda “Touro do Milo”, centrada nesse personagem que pertence à camada da população excluída do acesso a políticas socioeconômicas, sobrevivendo em uma brutalidade abjeta de um cotidiano cruel.

Depreende-se, assim, narrativas que dão ênfase à espoliação e exploração da classe trabalhadora, aspecto substancial para Žižek (2012), uma vez que esse filósofo considera a dinâmica da exploração do trabalho como demonstrativa do caráter estrutural do problema e direciona a crítica ao modo de produção capitalista, diferentemente de uma perspectiva voltada para a distribuição de poder político e formas de participação no Estado, característica das posições pós-modernas e que tende a supervalorizar uma perspectiva regulatória, vinculada ao critério da democracia:

A importância dessa ênfase na exploração torna-se clara quando a contrapomos à dominação, tema predileto das diferentes versões da “micropolítica do poder” pós-moderna. Em suma, Foucault e Agamben não são suficientes: todas as elaborações detalhadas dos mecanismos de regulação do poder da dominação, toda a riqueza de conceitos, como excluídos, vida nua, homo sacer etc., devem ser fundamentadas na (ou mediadas pela) centralidade da exploração; sem essa referência à economia, a luta contra a dominação permanece “uma luta essencialmente moral ou ética, que leva a revoltas pontuais e atos de resistência, e não à transformação do modo de produção enquanto tal” – o programa positivo das ideologias do “poder” é em geral o programa de determinado tipo de democracia “direta”. O resultado da ênfase na dominação é um programa democrático, ao passo que o resultado da ênfase na exploração é um programa comunista (ŽIŽEK, 2012, p. 18).

Em conformidade com o filósofo esloveno, é fundamental não perder de vista a questão econômica e sua implicação para a classe trabalhadora. Por isso, é necessário compreender as mudanças econômicas e suas implicações histórico-sociais, antes de fazermos uma leitura mais detalhada dos romances em questão.

Nesse aspecto, Harvey (2008) nos ajuda a compreender que, a partir de meados do decênio de 1970, a fase atual do capitalismo global, com sua lógica da valorização financeira, precisou romper a rigidez do que comumente era nominado como “fordismo”, para suceder, assim, a aceleração da circulação do capital monetário, de maneira que, por conseguinte, essa lógica da valorização financeira

[...] é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de

inovação comercial, tecnológica e organizacional (HARVEY, 2008, p. 140.)

Compreende-se, assim, que essa lógica do capital financeiro afeta diretamente a produção e, via de consequência, a classe trabalhadora, ao privilegiar focos de acumulação flexível, que provoca “uma radical reestruturação” do mercado de trabalho que implica níveis relativamente altos de “desemprego ‘estrutural’ (em oposição a ‘friccional’), [...] ganhos modestos (quando há) de salários reais e o retrocesso do poder sindical — uma das colunas políticas do regime fordista” (HARVEY, 2008, p. 141-142).

A economista Paulani (2008) pontua que a dinâmica socioeconômica brasileira está, evidentemente, alinhada com esse processo atual do capital financeiro global, desde os anos 1980 quando, de forma passiva, foi vítima da chamada “crise da dívida externa”, depois de forma ativa, quando tomou providências, a partir de meados dos anos 1990, para seu ingresso na era da financeirização como “potência financeira emergente”. Conforme a autora, trata-se de um sistema perverso, visto que engordar o capital financeiro implica diminuir o capital produtivo:

[...] dada essa lógica [...] o equilíbrio financeiro [...] está na dependência de um comportamento das variáveis macroeconômicas-chave que é perverso do ponto de vista do crescimento e do emprego, pois joga no sentido da elevação dos juros básicos, da redução da mão-de-obra formalmente empregada e da queda do rendimento médio dos trabalhadores (PAULANI, 2008, p. 98-99).

No bojo dessa conjectura econômica, o decênio de 1990 foi, então, o início de um período de aumento da exploração de trabalho que fez “a precarização do trabalho afirmar-se no século XXI como precarização estrutural do trabalho” (ALVES, 2013, p. 48).

Compreende-se, assim, que o desenvolvimento do modo de produção capitalista-industrial ocorre através de intensos processos de reestruturação produtiva, de modo que as dimensões específicas da precarização do trabalho no século XXI precisam ser concebidas como processo social de conteúdo histórico-político que atinge a classe trabalhadora brasileira. Alves (2007) delineia de forma esclarecedora quais são os aspectos desse processo social:

A precarização é um atributo modal da precariedade. É uma forma de ser sócio-histórica da condição ontológica da força de trabalho como mercadoria. Enquanto existir precariedade haverá possibilidade objetiva de precarização que pode assumir dimensões objetivas e subjetivas. A precarização não apenas desvela uma condição ontológica da força de trabalho como mercadoria, mas explicita novos modos de alienação/estranhamento e fetichismo da mercadoria no mundo social do capital (ALVES, 2007, p. 115).

Tendo tudo isso em vista, pretende-se agora demonstrar como a precariedade é a condição ontológica do ser social dos personagens Rosane e Edgar Wilson.

3 Rosane e Edgar Wilson, proletários precarizados?

Consideramos importante ter uma compreensão preliminar da reestruturação capitalista na dinâmica socioeconômica brasileira, porque concordamos com Lukács

(2009) que “a lei geral da desigualdade entre o desenvolvimento espiritual e o progresso material, estabelecida por Marx, manifesta-se claramente também no destino da teoria do romance” (LUKÁCS, 2009, p. 193). Ou seja, o crescimento financeiro e material global, que possibilitou o aumento de consumo nos estratos sociais menos favorecidos, foi o berço de origem de Rosane e Edgar Wilson. Neste, o caráter brutalizado é semelhante a um cão de rinha:

Cão de rinha é um cão que não teve escolha. Ele aprendeu desde pequeno o que o seu dono ensinou. Podem ser reconhecidos pelas orelhas curtas ou amputadas e pelas cicatrizes, pontos e lacerações. Não tiveram escolhas. Exatamente como Edgar Wilson [...] criado feito cão de rinha (MAIA, 2011, p. 46).

Esse é, pois, o aspecto identitário de Edgar Wilson, sujeito fraturado, com diversas cicatrizes ocasionadas não por rinhas com outros seres humanos, mas sim pela violência sistêmica do processo modernizador autoritário e desigual do Estado brasileiro. Por sua vez, Rosane esteve em empregos precarizados, que inclusive lhe provocaram lesões corporais. Vinda do campo, Rosane idealiza possibilidades de ascender socialmente. Em ambos os romances, existe um nexo entre as subjetividades e a condição de classe, levando-nos a compreender e classificar Rosane e Edgar Wilson como proletários precarizados, conforme as reflexões sociológicas de Ruy Braga (2012).

Conforme Braga (2012), o proletariado precarizado diferencia-se do grupo mais qualificado e estável da classe trabalhadora, pois pertence à “fração mais mal paga e explorada do proletariado urbano e dos trabalhadores agrícolas” (BRAGA, 2012, p. 21). Com essa concepção, o sociólogo argumenta que o proletariado precarizado se encontra “no coração do próprio modo de produção capitalista e não como subproduto da crise do modo de desenvolvimento fordista” (BRAGA, 2012, p. 22, grifo do autor). Nesse sentido, compreende-se os trabalhadores precarizados como uma fração da classe trabalhadora em permanente trânsito entre a possibilidade da exclusão socioeconômica e o aprofundamento da exploração econômica. Aqui, devemos lembrar que, segundo o discurso narrativo e a perspectivação dos acontecimentos diegéticos dos romances, Rosane e Edgar estão nesse trânsito, já que trabalharam em diferentes empregos num curto período de tempo. Sempre é destacado pelas narrativas como a dinâmica produtiva desses empregos incide profundamente em suas subjetividades, a partir de modalidades de angústia psíquica. Citando Marx, o autor de *A política do precariado* esclarece as implicações nefastas que atingem tanto Rosane na fábrica de copos de suco quanto Edgar no matadouro em relação ao aumento de produção:

[...] Quanto maior a produtividade do trabalho, tanto maior a pressão dos trabalhadores sobre os meios de emprego, tanto mais precária, portanto, sua condição de existência, a saber, a venda da própria força de trabalho para aumentar a riqueza alheia ou a expansão do capital (MARX *apud* BRAGA, 2012, p. 22)

Pode-se compreender, assim, que, no interior do discurso narrativo de ambos os romances, emerge uma crítica a um processo de naturalização da desigualdade e da exploração social, que leva os personagens a formas perversas de subcidadania e marginalização.

3.1. Rosane

Rosane é namorada de Pedro, protagonista do romance *Passageiro do fim do dia*. Embora Pedro seja o protagonista, o foco narrativo incide sobre outros personagens relacionados à sua namorada Rosane, cujas biografias são fraturadas pela exploração e precarização do trabalho.

Rosane reside em um bairro periférico da cidade, nominado Tirol, que possui “ruas poeirentas” com “antigas tubulações de esgoto e as fossas de vinte anos antes [que] já não davam vazão”, de maneira tal que “os dejetos às vezes corriam em canaletas descobertas ou onde encontrassem passagem” (FIGUEIREDO, 2010, p. 36-37). Ela precisa se locomover mais de quarenta quilômetros até o centro da cidade para poder trabalhar em condições subalternas. E isto ainda é concebido como um privilégio, uma espécie de bênção, porque a maioria de suas amigas e amigos de infância estão ou desempregados ou presos ou mortos. Conforme ela relata, havia vizinhos que nunca foram ao centro da cidade e, assim, “algumas de suas amigas nunca tinham ido a nenhum bairro a mais de dez quilômetros de distância” (FIGUEIREDO, 2010, p. 52). Em outro relato seu ao namorado Pedro, Rosane diz que “depois de frequentar a escola durante alguns anos, algumas delas mal sabiam ler, trocavam letras, paravam no meio. Encaravam as palavras e as contas com hostilidade” (FIGUEIREDO, 2010, p. 59).

Outros exemplos são trazidos à baila a partir da própria relação que Rosane mantém com diferentes personagens, em proliferação de episódios intercalados. Um desses episódios traz os próprios pais de Rosane, constantemente abusados pelos patrões. Primeiramente é exposto que seus pais foram caseiros em um sítio cujo proprietário “não lhes pagava um salário fixo”, de modo que tinham que plantar para ter o que comer, e quando o dono chegava “se julgava no direito de levar o que tivessem produzido” (FIGUEIREDO, 2010, p. 32). Em seguida, o pai de Rosane trabalhou em uma firma que fechava e reabria de dois em dois anos com outro nome, “para não ter de pagar os direitos trabalhistas aos empregados e poder fugir de impostos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 57). Ele também trabalhou em obras sem receber a proteção necessária: “de tanto trabalhar descalço, sem luvas, ele pegou uma alergia ao cimento cru” (FIGUEIREDO, p. 100). Os amigos do pai de Rosane também estavam desempregados:

[...] no máximo arranjavam trabalhos clandestinos, e por um tempo curto, em que ganhavam ainda menos. Naqueles serviços, não tinham hora para ir para casa, os pagamentos atrasavam semanas, meses até. Várias vezes levavam calotes do patrão e no fim não recebiam nada. O dono da obra sumia, o escritório fechava de repente, eles nem tinham de quem cobrar (FIGUEIREDO, 2010, p. 117).

Consideramos importante notar que, durante o discurso narrativo, propagandas publicitárias da tv são constantes. Muitos relatos de Rosane são feitos a Pedro em frente da televisão, cujas publicidades captam as atenções. Elas atingem Rosane e Pedro, desencadeando uma economia libidinal característica do fetichismo da mercadoria, no sentido em que esta é um “gozo de imagens, gozo de uma imaginação que procura reduzir os objetos a imagens fantasmáticas de satisfação” (SAFATLE, 2010, p. 44). Esse tipo de fetiche da mercadoria está constantemente bombardeando Pedro e Rosane, quando estão juntos assistindo televisão:

Na tevê à frente deles, o anúncio de um banco mostrou um casal risonho, de roupas bem passadas, com cartões de plástico coloridos na ponta dos dedos: os dois cartões se tocavam e, com uma faísca prateada que saltava, parecia que os cartões se beijavam no ar. De repente, uma mangueira esguichava em leque por cima de um gramado. Um carro encostava diante da casa recém-pintada. A lataria espelhava o azul do céu. Uma porta do carro abria, uma criança saltava para fora e corria sobre a grama. A tela inteira era tomada pela cabeça e pelo tronco de uma jovem no impulso de sair de uma piscina, enquanto a pele bronzeada gotejava. Os quinze segundos do anúncio se arrastavam, não queriam passar. Tentavam congelar-se, ficar em suspenso, encher a sala e a casa, enquanto Pedro e Rosane, sem perceber, aguardavam mudos, atentos à promessa de um sinal, de uma autorização, para que também eles se integrassem àquela visão (FIGUEIREDO, 2010, 54-55).

Do ponto de vista do capital financeiro, essa cena torna-se muito importante, visto que Alves (2013) considera que, na fase atual do capitalismo, ampliou-se e intensificou-se “a produção de fetichismos sociais, agudizando a alienação e o estranhamento de homens e mulheres que trabalham” (ALVES, 2013, p. 39). Conforme é exposto por Alves (2013), na “era do capital financeiro” ocorre uma “corrosão da capacidade subjetiva”, “na medida em que não se afirma como ser-para-si-mesmo torna-se ser-para-outrem, o Outro estranho e abstrato e fetichizado (o capital)” (ALVES, 2013 p. 116-117).

Ainda em conformidade com a argumentação de Alves (2013), essa condição que surge da alienação do trabalho e do fetiche da mercadoria é vivenciada de forma mais intensa nos estratos precarizados da força de trabalho.

No discurso narrativo do romance, são expostos dois trabalhos de Rosane: o primeiro em “uma fábrica de copinhos de mate” (FIGUEIREDO, 2010, p. 152), na qual

[...] de salário, com os descontos normais, ela quase que só ganhava o bastante para pegar o ônibus e comer. Não tinha horário fixo, era obrigada a fazer horas-extras a qualquer momento e sem a remuneração devida por isso, havia mudanças de turno a toda hora e sem aviso, e por isso ela teve de largar o colégio: seus dias, mal nasciam, eram tomados um a um, em troca de quase nada. Além do mais, um cheiro constante de xarope ou de óleo engrossava o ar dentro do galpão, se acumulava aos poucos no fundo do estômago num enjoo constante. Isso para não falar no barulho: ela chegava em casa com a cabeça num tal estado que tinha de ficar de olhos fechados durante quase meia hora, de cara metida no travesseiro. Nem ver televisão ela aguentava (FIGUEIREDO, 2010, p. 158).

Pior do que isso, ocorreu ainda de Rosane ter lesionado o pulso devido ao movimento repetitivo na fábrica, provocando-lhe uma dor aguda, impossibilitando-a até mesmo de tocar o pulso com o dedo. A intensa dor fez com que fosse ao departamento médico da fábrica:

A médica da fábrica, afobada para ir embora — e isso pouco depois de ter chegado —, a médica deu a ela um dia de dispensa. No dia seguinte, diante da esteira de metal em movimento, Rosane mal tentou segurar um copinho de plástico e logo ele caiu da sua mão. Solto um grito curto, chorou sem barulho, o pulso encolhido no meio do peito, os ombros curvados para a frente. Preso dentro da boca, um outro gemido subiu e demorou a terminar (FIGUEIREDO, 2010, p. 155).

O baixo salário recebido por Rosane corresponde à atual desconstrução dos direitos trabalhistas, que fez surgir “o que podemos considerar um *salariato precário*, decorrente da precarização intensa das condições de contratação salarial do proletariado” (ALVES, 2007, 91). Novamente, bem compreendidas, essas cenas evidenciam a violência sistêmico-simbólica do capital financeiro, que atinge a classe trabalhadora, precarizando-a, conforme atesta a segunda experiência de trabalho de Rosane em um escritório de advocacia:

Era copeira, fazia faxina, mas também atendia telefones, ficava na recepção e, quando pediam, fazia até alguns serviços no computador, pois tinha frequentado um curso gratuito e sabia mexer nos principais programas.

[...]

Pagavam o salário mais baixo possível, descontado de todas as formas possíveis, como sempre acontecia. E às vezes pediam para trabalhar fora do horário, sem nunca pagar hora-extra, como também sempre acontecia. Mesmo assim, ali, como em toda parte, achavam que já estavam pagando muito, que a despesa era excessiva, que os impostos eram altos, que as pessoas não sabiam economizar, que uma empresa moderna tinha de ter poucos empregados ganhando o mínimo possível. Mas, no fim das contas, davam vale-transporte, tíquete-refeição, carteira assinada, férias, décimo terceiro salário — e pagavam em dia. (FIGUEIREDO, 2010, p. 45; 60).

Esse escritório de advocacia está fortemente adequado ao discurso neoliberal, submetendo o trabalho às condições de precarização, resultantes do processo de reestruturação produtiva, que ainda visa à precarização dos direitos sociais do trabalho. Conforme explica Alves (2007, p. 112), “uma das determinações estruturais do modo de produção e reprodução capitalista é a constituição sistêmica, a partir de processos de precarização do trabalho vivo, de formas históricas de precariedade social”, de tal forma que é possível conceber a manifestação da precariedade sistêmico-simbólica durante todo o discurso narrativo de *Passageiro do fim do dia*.

3.2. Edgar Wilson

Edgar Wilson vive no alojamento da fazenda “Touro do Milo” com outros cinco trabalhadores (Bronco Gil, Helmuth, Emetério, Burunga e Zeca). Nessa fazenda, funciona um matadouro de bovinos que fornece carne para uma fábrica de hambúrguer; todos esses personagens trabalham nele, sendo que Edgar Wilson tem a função de atordoar o gado com um intenso golpe de marreta, para que durante o seu desnorteamiento a sua garganta seja cortada. Conforme indica o discurso narrativo, Edgar Wilson “não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade dos irracionais” (MAIA, 2013, p. 15).

O discurso narrativo principia com a descrição submissa de Edgar Wilson, que está próximo da entrada do escritório de Seu Milo, o proprietário da fazenda e do matadouro, que o havia chamado para lhe dar uma ordem:

Edgar Wilson está apoiado no batente da porta do escritório do seu patrão, o fazendeiro Milo, que conclui um telefonema aos berros, já que desde cedo aprendeu a berrar, quando solto no pasto, ainda bem menino, disputava com o bezerro a teta da vaca. O escritório não passa de um cômodo espremido ao

lado do setor de bucharia do matadouro.

— O senhor queria falar comigo?

— Quero sim, Edgar.

— Pois não — diz Edgar Wilson, que tira o boné da cabeça e segura-o contra o peito respeitosamente ao entrar no escritório.

— Preciso que você vá até a fábrica de hambúrguer fazer uma cobrança (MAIA, 2013, p. 9).

Em face da ordem, a primeira reação de Edgar Wilson foi a de protestar por ter que fazer essa atividade que não faz parte de sua atribuição dentro da divisão de trabalho no matadouro. Percebe-se com isso a flexibilização da força de trabalho acarretada pela lógica do capital financeiro, que contribui para o aumento da precarização do trabalho de Edgar Wilson; flexibiliza-se, pois, não há mais a rigidez do fordismo, que prezava pela fragmentação das funções (HARVEY, 2008). De fato, ao longo do discurso narrativo, é exposto que Edgar Wilson tem uma jornada de trabalho de mais de doze horas, que faz horas extras sem receber, que recebe um salário precário. Essa é nova morfologia do trabalho, reestruturada a partir do capital financeiro, denominada por Alves (2007) e Antunes (2000) como “toyotismo”, cuja racionalização preza pela

[...] efetiva flexibilização do aparato produtivo, [a qual] é também imprescindível a flexibilização dos trabalhadores. Direitos flexíveis, de modo a dispor desta força de trabalho em função direta das necessidades do mercado consumidor. O toyotismo estrutura-se a partir de um número mínimo de trabalhadores, ampliando-os, através de horas extras, trabalhadores temporários ou subcontratação, dependendo das condições de mercado (ANTUNES, 2000, p. 36).

Esse dado é importante, pois no encadeamento da cena supracitada Seu Milo concede uma importante resposta: “Meu pessoal tá curto, Edgar” (MAIA, 2013, p. 10), a partir da qual podemos perceber que o matadouro se estrutura com o mínimo de trabalhadores. Assim, a conclusão da cena é o obediência por parte de Edgar, que antes de ir ao frigorífico passa no seu setor de trabalho, narrado de forma desoladora:

Edgar Wilson permanece em silêncio enquanto aguarda a decisão do patrão. [...] Também não é costume de Edgar Wilson deixar de cumprir o que pedem. O telefone toca. Milo atende e pede um instante.

— Edgar, aqui está a ordem de cobrança. O endereço tá escrito aí. Pega as chaves da caminhonete com o Tonho e manda o Zeca vir até aqui falar comigo.

Edgar Wilson acena com a cabeça e apanha a ordem de cobrança. Milo volta ao telefone. Edgar hesita pouco antes de sair, mas atravessa a porta do escritório e fecha-a ao passar. Segue por um corredor fétido e mal iluminado e ao virar à direita entra no box de atordoamento, local em que trabalha muitas horas por dia. A fila de bois e vacas é sempre longa. Um funcionário abre a portinhola e o boi que já passou pela inspeção e pelo banho entra devagar, desconfiado, olhando ao redor. Edgar apanha a marreta. O boi caminha até bem perto dele. Edgar olha nos olhos do animal e acaricia a sua fronte. O boi bate uma das patas, abana o rabo e bufa. Edgar cicia e o animal abrande seus movimentos. Há algo nesse cicio que deixa o gado sonolento, intimamente ligado a Edgar Wilson, e dessa forma estabelecem confiança mútua. Com o polegar lambuzado de cal, faz o sinal da cruz entre os olhos do ruminante e se afasta dois passos para trás. É o seu ritual como atordoador. Suspende a marreta e acerta a fronte com precisão, provocando um desmaio

causado por uma hemorragia cerebral. O boi caído no chão sofre de breves espasmos até se aquietar. Não haverá sofrimento, ele acredita (MAIA, 2013, p. 11-12).

Nós, leitores, podemos vivenciar essa cena, sentir as horas pútridas que Edgar permanece realizando um trabalho que avilta suas capacidades singulares subjetivas, por permanecer mais de doze horas diárias “diante de bois e vacas pendurados de cabeça para baixo pelas patas traseiras e com os pescoços cortados jorrando litros de sangue em tonéis fétidos, misturado a vômito e outros excrementos” (MAIA, 2013, p. 78). Acreditamos, assim, que essas cenas já exprimem a contradição da lógica do capital financeiro, a qual, pela reestruturação produtiva, favorece a subjugação dos sujeitos a situações de impossibilidade afetiva, emocional, moral e existencial.

Nisto, observa-se como o discurso narrativo em *De gados e homens* está de acordo com o fato assinalado por Lukács (1965), a respeito do realismo, de que “a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais” (LUKÁCS, 1965, p. 57). Essa conexão entre personagem e processo social fica ainda mais evidente com o encadeamento das cenas da ida de Edgar Wilson ao frigorífico, nas quais o narrador focaliza a exploração da força de trabalho de Edgar Wilson e a sua relação com o produto final de seu trabalho:

Após apanhar as chaves com Tonho, segue até a caminhonete e lamenta o rádio quebrado do carro. Desde que abandonou o trabalho nas minas de carvão, tudo o que conseguiu foi trabalhar com gado [...]. Depois de esquartejados, são enviados para duas fábricas de hambúrguer e distribuídos para alguns frigoríficos, que mandam caminhões buscar os lotes de carne. *Edgar Wilson nunca comeu um hambúrguer*, mas sabe que a carne é moída prensada e achatada em formato de disco. Depois de frita, é colocada entre duas fatias de pão redondo recheado com folhas de alface, tomate e molho. O preço de um hambúrguer equivale a dez vacas abatidas por Edgar, já que recebe centavos por cada animal que derruba. Por dia precisa matar mais de cem vacas e bois e trabalha seis dias na semana, folgando apenas no domingo (MAIA, 2013, p. 18-19, grifo nosso).

Tal aspecto poderia render longa reflexão econômico-política, visto que a condição de Edgar Wilson é tão miserável que não lhe permite acesso ao próprio produto final de seu trabalho. É importante notar que Edgar Wilson não é vegetariano ou vegano, de modo que o fato de ele nunca ter comido um hambúrguer demonstra a factualidade alienada e alienante de seu trabalho, que faz as mercadorias serem mais valorizadas do que o ser humano. Por ser uma situação grave e enfática, cumpre lembrar, ainda que brevemente, uma conclusão de Marx (2004) a partir de sua investigação sobre as relações mercantis e as determinações ontológicas e históricas advindas das relações de trabalho. Assim, nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, Marx (2004) expôs que, na sociedade burguesa, o trabalhador se torna objeto, sendo empobrecido econômica e subjetivamente:

[...] o trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (Sachenwelt) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (Menschenwelt). A apropriação do objeto aparece em tal medida como alienação que quanto mais objetos produz o trabalhador, tanto menos consegue possuir e tanto mais submetido fica à dominação de seu produto, quer dizer, do capital [...] tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo

interior (MARX, 2004, p. 80-81).

Assim como argumenta Marx (2004), parece-nos haver uma objetivação de Edgar Wilson em relação ao produto final do matadouro, de modo que ocorre o engrandecimento das mercadorias em oposição a degradação (desvalorização) dos seres humanos e dos animais não humanos. No Brasil, a indústria de processamento de carne é um grande mercado de trabalho, empregando mais de 1 milhão de trabalhadores, visto a enorme quantidade de animais abatidos e destinados ao consumo carnívoro. O Brasil possui, atualmente, o segundo maior rebanho bovino mundial, com cerca de 220 milhões de gados. Trata-se, enfim, de uma indústria duplamente cruel: com desrespeito à dignidade dos animais não humanos e marcada por uma estratégia de trabalho precarizado, com desrespeito às leis trabalhistas. Além de ser o local de trabalho em que mais ocorrem acidentes, deixando trabalhadores com diversos transtornos psicológicos e causando danos significativos ao meio ambiente, especialmente aos recursos hídricos (SILVA et al, 2012).

Edgar Wilson está imerso nessa crueldade, cuja “produção está se intensificando e será necessário contratar mais um atordoador” (MAIA, 2013, p. 20). Esse aumento efetivo da produção implica o aumento da precarização, pois Edgar Wilson terá sua força de trabalho explorada ainda mais, evidenciando-se, assim, que o narrador considera que a brutalidade desse personagem é fruto dessa exploração sem limites. Isto é, esse nexos implica, pois, não naturalizar a brutalidade, a indignidade da condição dos trabalhadores do matadouro.

Diante disso, é possível depreender interessantes reflexões. O primeiro aspecto, mais óbvio, é que o projeto literário de Ana Paula Maia problematiza uma modernização periférica que submete certa fração da classe trabalhadora a ocupações tão degradantes, sub-remuneradas e precárias que resultam em uma reprodução anômala da força de trabalho. O seu interesse por elaborar personagens que sejam “homens-bestas” corresponde ao processo histórico-social do capital financeiro, cuja lógica

[...] se expressa com vigor na degradação do *metabolismo social homem-natureza*: seja a *natureza humana* expressa no cataclismo social, com seus milhões de trabalhadores precários e a massa de desempregados sem perspectivas de futuro digno e vítimas do adoecimento físico e mental; seja a *natureza natural* com o cataclismo climático marcado pelo aquecimento global e deriva climática (ALVES, 2013, p. 29, grifos do autor).

Vê-se, pois, que a estrutura da composição do romance é formada de diversas cenas que buscam expor a ordem injusta da prevalência do capital financeiro, tendo a inserção do trabalho precarizado como ponto central da mediação estética do discurso narrativo. Como ponto central, ao longo do discurso narrativo, constrói-se um ponto de vista da classe trabalhadora precarizada que clarifica as implicações hegemônicas do processo histórico-social de um país periférico como o Brasil ao ser integrado à mundialização do capital e ao neoliberalismo.

Todo o percurso de Edgar Wilson é marcado pela precarização do trabalho, porém, mesmo nessa negatividade, resta uma frágil esperança:

Quando a noite chegar, Edgar Wilson já estará em seu novo emprego, conhecendo os porcos e ouvindo seus grunhidos. Sabe que seus dias de predador continuarão, e que derramar sangue ainda será seu meio de sobrevivência. É o que sabe fazer. Talvez um dia encontre outro trabalho, um

que seja limpo. Por enquanto, seguirá abatendo porcos; impuro e moralmente aceitável, é assim que ele se sente. Não há ninguém que o impeça, pois homens como ele são poucos, que são homens para matar. Os que comem são muitos e comem de modo que nunca se fartam (MAIA, 2013, p. 118-119).

Um trabalho limpo, com menos sujeira de espoliação e exploração, aos seus olhos, parece até um disparate na desigualdade em que está imerso, onde permanece desprovido de dignidade; ser “impuro”, “bruto” não é uma deformação do personagem, — torna-se, isto sim, a principal possibilidade de sobreviver nessa realidade, sendo integrante da classe precarizada.

4 Fraturas subjetivas de uma classe degradada

O medo do desemprego e a esperança de possibilidades de ascensão social estão representados em ambos os romances. Almeja-se uma vida que não seja precarizada. Rosane, mais do que Edgar Wilson, é paradigmática da ideologia neoliberal segundo a qual a explicação corrente para o desemprego é atribuí-lo ao trabalhador, o qual deveria se responsabilizar por sua qualificação e “empregabilidade”. A objetificação sob a forma-mercadoria e seus imperativos de produtividade ocasionaram em ambos os personagens modalidades de sofrimentos psíquicos. Diante do exposto, parece-nos que Rubens Figueiredo e Ana Paula Maia construíram Rosane e Edgar Wilson como figuras-tipo, no sentido exposto por Lukács (1978), para quem a tipicidade implica que as personagens e as circunstâncias sejam representativas da sociedade figurada na obra:

[...] por tipo, entendemos o compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção. [...] a criação de uma destas figuras típicas mesmo quando ela domina toda a obra (como frequentemente ocorre em Molière), por exemplo. É sempre apenas um meio para chegar ao fim artístico, que é o de representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade (LUKÁCS, 1978, 263-64).

Rosane possui a ilusão de mobilidade social, de conquistar um trabalho não precarizado, de acordo com os cidadãos brasileiros de extratos inferiores que começaram a pensar em mobilidade social quando tiveram seu poder de consumo aumentado. Edgar Wilson é um personagem bruto, como brutalizada, objetificada e marginalizada é a classe que representa. Desse modo, não é exagero refletir que Edgar Wilson não é um perpetuador de violência, embora seja um “homem para matar”; na realidade, na medida em que vive em uma sociedade na qual “os que comem são muitos e comem de modo que nunca se fartam”, torna-se vítima de uma violência social inaceitável do ponto de vista ético e político. “O surgimento da camada social do precariado é a prova histórica viva da falência da ordem social burguesa baseada nos ideais de emprego com direitos sociais, inclusão social com consumo e Estado social com democracia representativa”, explica Alves (2013, p. 216).

Em ambos os romances, podemos notar um nexo de relação entre subjetividade e a precarização do trabalho; ao ser elaborado esse nexo, ao invés de ser uma mera redução cientificista naturalista, e o fato de os romances apontarem para uma

possibilidade de trabalho “limpo”, isto é, não degradante, parece-nos possível depreender a função desfetichizadora da literatura, que ocorre, conforme argumenta Lukács (1968), quando o escritor não aceita o “estado de coisas existente”:

Insistimos, anteriormente, do ponto de vista da estética geral da literatura, sobre a posição central da figuração do homem. Podemos agora aduzir que esta representação constitui em, por força de sua própria lógica, um desmascaramento tão mais enérgico da desumanidade do capitalismo quanto mais esta inumanidade se explicita e generaliza no curso da crise geral do sistema capitalista. O escritor que figura homens reais pode ter apenas consciência parcial, ou ser inteiramente inconsciente, do fato de que a representação de homens reais em conflitos reais constitui já um princípio de revolta contra o sistema dominante (LUKÁCS, 1968, p. 91).

Dessa maneira e em face de nossa exposição precedente, parece-nos claramente que é, pois, contra o abafamento da cultura dos vencidos e dos oprimidos que a obra ficcional de Rubens Figueiredo e de Ana Paula Maia se insurge, podendo ser concebida como uma crítica social radical das ideologias da modernização do quadro institucional brasileiro (o papel econômico do Estado, inseparavelmente de seu conteúdo político-social) que permanecem iludidas pela regulamentação neoliberal.

5 Conclusões gerais

Rubens Figueiredo e Ana Paula Maia construíram, sem dúvida, romances ricos em diversos aspectos. Na textualização do discurso ficcional de *Passageiro do fim do dia* e de *De gados e homens* subjazem forças políticas e econômicas acerca de processos de mudanças sociais do Brasil contemporâneo. Buscou-se demonstrar que o realismo desses romances possibilita a concreção e eficácia da representação das dimensões social, psicológica e física de personagens submetidos à precarização do trabalho, tendo, em especial Edgar Wilson e Rosane, a mórbida visibilidade de formas de espoliação e opressão enquadradas em um regime de exploração do trabalho assalariado. Com base em reflexões nas áreas da sociologia do trabalho e da economia, argumentamos que os romances em questão representam uma fração específica da classe trabalhadora da contemporânea dinâmica socioeconômica brasileira, qual seja, o proletariado precarizado. Foi possível identificar também que, nos dois discursos narrativos, ambos os personagens estão inseridos em espaços periféricos marcados pelo “atraso” e pelo esquecimento, sendo lugares esvaziados de sentido quando contrastados com toda uma outra realidade, regida pelo progresso econômico e pelo mercado de consumo.

Dessa maneira, esperamos ter validado, na esteira dos estudos estéticos do filósofo húngaro Georg Lukács, que uma concepção materialista da forma literária contribui para verificar como a literatura brasileira contemporânea representa os problemas e as contradições ligadas à classe trabalhadora, permitindo verificar como há incorporação das contradições do capitalismo financeiro que assolam a dinâmica socioeconômica brasileira. Na construção deste artigo, foi proposto o recorte temático acerca das experiências de trabalho de Rosane e Edgar Wilson, focalizando e especificando a violência sistêmica do processo modernizador autoritário e desigual do Estado brasileiro, que fratura cotidianamente biografias a partir da imposição da precarização do trabalho.

REFERÊNCIAS

ALVES, Giovanni. *Dimensões da reestruturação produtiva: ensaios de sociologia do trabalho*. 2. ed. Bauru: Canal 6, 2007.

_____. *Dimensões da precarização do trabalho: ensaios de sociologia do trabalho*. Bauru: Canal 6, 2013.

ANTUNES, Ricardo. *Adeus ao trabalho?: Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho*. 7. ed. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2000.

BRAGA, Ruy. Memorabilia. In: _____. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 13-36.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Sobre Passageiro do fim do dia: entrevista com Rubens Figueiredo. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura UFRJ, Rio de Janeiro, n.24, p. 191-207, 2011.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Milano, n. 2, 2012, p. 199-221.

HARVEY, David. A transformação político-econômica do capitalismo do final do século XX. In: _____. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008, p. 115-184.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. Narrar ou descrever? (contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo). Tradução de Giseh Vianna Konder. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

_____. Balzac: Les Illusions Perdues. Tradução de Luís Fernando Cardoso. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 95-114.

_____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira,

1968, p. 49-111.

_____. Romance como epopeia burguesa. In: COUTINHO, Carlos Nelson; NETTO, José Paulo (Orgs.). *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009, p. 191-243.

MAIA, Ana Paula. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MARX, Karl. Salário, preço e lucro. In: _____. *Os pensadores*. Tradução: Edgard Malagodi [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

PAULANI, Leda. Investimento e servidão financeira: o Brasil do último quarto de século. In: _____. *Brasil Delivery: servidão financeira e estado de emergência econômico*. São Paulo: Boitempo, 2008, p.73-104.

RABELLO, Ivone Daré. Barco a seco, de Rubens Figueiredo: certezas e enganos da imagem identitária. *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura UFRJ, Rio de Janeiro, v. 11, n. 16, p. 128-141, 2007.

SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo*. Colonizar o Outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVA, Genival Nunes; MADI, Rubens Riscala; MELO, Cláudia Moura de; FONSECA, Vania. Matadouros públicos e saúde ambiental em Sergipe. *Revista Saúde Social*. 2012, vol. 21, n. 4, p. 1013-1021.

ŽIŽEK, Slavoj. Da dominação à exploração e à revolta. In: _____. *O ano em que sonhamos perigosamente*. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 16-34.

ESCRITORES E ASSASSINOS: OS “HOMENS DE LETRAS” NOS ROMANCES DE GRACILIANO RAMOS

Carlos Augusto Bonifácio Leite
Elisa Hübner Alves

Submetido em 15 de abril de 2019.

Aceito para publicação em 30 de setembro de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 94-108.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

ESCRITORES E ASSASSINOS: OS “HOMENS DE LETRAS” NOS ROMANCES DE GRACILIANO RAMOS

WRITERS AND MURDERERS: THE “MEN OF LETTERS” IN THE NOVELS OF GRACILIANO RAMOS

Carlos Augusto Bonifácio Leite*
Elisa Hübner Alves**

RESUMO: Nos primeiros três romances de Graciliano Ramos, encontramos narradores em primeira pessoa com uma importante relação com as letras e a erudição. Nenhum deles, no entanto, poderia ser caracterizado como escritor heroico, inconformado com o mundo, como vários narradores dos romances 1930. Ao invés disso, eles fazem uso do conhecimento como forma de manutenção de poder, seja por uma falsa distinção literária, como o narrador de *Caetés*, pela imposição violenta, como Paulo Honório em *São Bernardo*, ou pelo relato de vingança, com a voz de Luís da Silva em *Angústia*.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos; escritores; narradores.

ABSTRACT: In the first three novels of Graciliano Ramos, we see first person narrators who have a significant relation to literacy and lore. Nonetheless, none of them could be seen as heroic writers, discontented with reality, in opposition to the many writers from the novels of 1930. Instead, they use their knowledge as a form of maintaining their power, either as a masked literary distinction, such as presented in *Caetés* by its narrator, as a truculent coercion, by Paulo Honório in *São Bernardo*, or by a narrative of vengeance, found in *Angústia* through Luís da Silva's voice.

KEYWORDS: Graciliano Ramos; writers; narrators.

1 Introdução

Na leitura da obra de Graciliano Ramos, vem sendo desprezado pela crítica mais referida um aspecto axial – sendo espantoso que não tenha havido comentário mais detido anteriormente. Trata-se da forma com que o escritor representa a figura do homem de letras em seus três primeiros romances. Desde João Valério, de *Caetés* (2002a), guarda-livros com ambições de romancista, passando pelos letrados em torno de Paulo Honório e, sobretudo, pelo próprio narrador protagonista de *São Bernardo* (2002b), que atravessa sua inaptidão para sincera ou calculadamente fazer o luto por Madalena, até chegar a Luís da Silva, de *Angústia* (2002c), assassino tresloucado que personifica a revanche da antiga ordem ou dos não herdeiros; todos protagonizam as narrativas, todos são narradores. Frisa-se: Graciliano dá voz e perspectiva para três, de um jeito ou de outro, homens de letras, e não raro outros letrados os circundam.

Se essas personagens figurassem em posição valorosa ou fossem heróis incontestes das narrativas, poderíamos alinhar a escrita crítica de Graciliano aos que defendiam haver um papel decisivo à intelectualidade no exercício do poder entre o fim do século dezenove e o começo do século vinte – ver Sevcenko (1999) –, mas as práticas acanalhadas dessas figuras sugerem, em sentido inverso, ceticismo do autor

* Professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: guto.leite82@gmail.com.

** Mestranda na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bolsista CAPES. E-mail: elisa_hubner@hotmail.com.

quanto à intervenção letrada e, talvez, mais do que isso, uma relativização dos valores civilizacionais, que ganharia representação extraordinária em *Vidas secas* (2002d.).

Não se trata da caracterização de um “matuto sabido” (MELO JÚNIOR, 2011), nem mesmo da perquirição das opiniões pessoais expressas pelo autor, como a que segue:

Marcaram época, igualmente, na Belo Horizonte dos anos 40, algumas conferências de Tristão de Athayde na Escola Normal, das quais resultou o livro *Voz de Minas*. Ou um congresso nacional de escritores, em 1947 – durante o qual, aliás, Graciliano Ramos causou péssima impressão entre alguns de seus jovens admiradores mineiros. Uma noite, Wilson Figueiredo, Sábato Magaldi e Autran Dourado saíram pela cidade com o romancista alagoano – e dele ouviram julgamentos contundentes numa mesa de bar. Poesia era “coisa de efeminados”, achava o autor de *Vidas Secas*. García Lorca? “Um puto”. (WERNECK, 2012, p. 194)

Trata-se, sim, de indicar que essa representação deceptiva de protagonistas e narradores homens de letras perfaz na forma estética uma posição crítica do escritor em relação ao papel do letrado na sociedade brasileira e/ou a percepção de que o universo das letras é absolutamente coadjuvante nas estruturas do poder, especialmente na nossa, restando a esses escritores, variada e progressivamente ao longo dos três romances, o caminho da violência para imporem suas visões de mundo. Violência entremeada à não violência de narrar, no caso dos narradores.

Inauditamente, tal movimento reforçaria, em outra chave, o valor dos ensaios de referência de Antonio Candido, *Ficção e confissão* e *Bichos do subterrâneo*, ao depor pelo imbricamento de vida e literatura em Graciliano Ramos no entendimento da literatura como gesto político-estético.

Este ensaio visitará, pois, os três primeiros romances do autor, dando enfoque aos três protagonistas, a fim de ensaiar em que sentido essa representação do ofício de homens de letras expressa um agudo diagnóstico de desencena na ilustração como saída para o imbróglio nacional, posição um tanto singular dentro do romance de 30. Como sabido, o desenrolar da história fez bem à obra de Graciliano Ramos (CANDIDO, 2001). Quiçá, desde o presente, possamos delinear como o romancista rechaçava quaisquer positivities, inclusive aquelas intrínsecas às denúncias, presentes na obra de Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, entre outros. Por hipótese, nos três primeiros romances, a figuração dos homens de letras ocupa o centro dessa representação negativa, uma das razões do grande fôlego da obra do alagoano.

2 *Caetés* (1933)

O primeiro romance ficcional de Graciliano faz crítica à retórica vazia e à literatura como meio de distinção social. O protagonista de *Caetés*, João Valério, é o homem de letras que escreve com o único fim de estabelecer uma reputação de intelectual. Suas criações, que vão desde sonetos não terminados até o romance que planeja ser sua obra-prima, parecem sempre frustradas pela falta de aptidão para a escrita ou são, com efeito, antes pose do que vocação. Indiretamente, a personagem dá notícia de como a literatura pode ser caminho de ascensão, marca distintiva especialmente valiosa em ambiente provinciano.

João Valério procura também se distinguir com uma linguagem rebuscada na fala e, para tanto, faz uso de adjetivos e expressões dos quais desconhece o significado, finge compreender conceitos abstratos para se aproximar dos letrados bacharéis e doutores, ao mesmo tempo em que se frustra pelos seus projetos inacabados.

Talvez eu pudesse também, com exígua ciência e aturado esforço, chegar um dia a alinhar os meus caetés. Não que esperasse embasbacar os povos do futuro. Oh! Não! As minhas ambições são modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, Os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: “Então já leram o romance do Valério?” Ou que, na redação da *Semana*, em discussões entre Isidoro e Padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada. “Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério”. (RAMOS, 2002a, p. 47)

Ele procura ser reconhecido pela comunidade local e frequentemente faz alusão a seu “romance em progresso” para isso. Valério escreve sobre os índios caetés, escolha de tema que remete ao passado, às origens da nação de José de Alencar – uma das referências de literato para ele – e, provavelmente, à força do nacionalismo republicano na literatura brasileira, que deu prestígio a alguns escritores por se diferenciarem dos escritores românticos anteriores – “os gênios malditos” – e dos escritores rebeldes em oposição ao governo do Brasil pós-independência (SEVCENKO, 1999).

A contradição de Valério vai muito além do uso superficial da literatura na economia simbólica (BOURDIEU, 2003) provinciana. Sua figura recebe forte influência de um momento passado na produção literária do centro do país, que parece ecoar na província com atraso. Ao mesmo tempo, as tensões entre letramento e nacionalismo estão sendo repostas no calor da hora em que um caudilho letrado, Getúlio Vargas, havia insurgido contra a alternância de poder em escala nacional. A cidade de Valério ganha força de alegoria, em que o mostrar-se na Rua do Ouvidor vai sendo atualizado enquanto a caravana do progresso, inevitavelmente violento, passa.

À luz disso, ademais, parece mais nítido e menos estapafúrdio o desfecho do romance. Com a morte de Adrião Teixeira, em vez de viver seu amor por Luísa, João Valério não procura a viúva. Tampouco se dedica a terminar o livro – após viver, cabe mencionar, situação em que todos, acompanhando o estertor de Adrião, assemelham-se aos caetés ambicionados pelo guarda-livros no romance; ironia fina de Graciliano. Viver o amor romântico – “Toda a minha alma estava empregada em adorar Luísa.” (RAMOS, 2002a, p. 197) –, o que leva a personagem frequentemente a devaneios, e escrever sobre índios não configuram vontades ou gestos orgânicos à personagem, são simplesmente meios vislumbrados para ascender na cidadezinha, em romantismo e indianismo de fachadas. São ações instrumentalizadas por Valério, e este ao cabo se desfaz delas sumariamente: “Um negociante não se deve meter em coisas de arte” (RAMOS, 2002a, p. 214).

Graciliano constrói um escritor fútil que não sabe escrever, que não é levado a sério pelo leitor. Valério tenta se espelhar, sem sucesso, em Bilac na escrita rebuscada, sem ter domínio sobre ela. O conteúdo de seu livro era vazio e a forma pomposa, o que leva o leitor a se divertir à custa do personagem em situações de tom humorado e ácido.

E lembrei-me do provérbio que Marta me disse uma noite: *Qui se ressemble...* Esqueci o resto. Era bonito e rimava, e terminava em *emble*.

Uma frase magnífica para os outros julgarem que eu digo que não sei francês por modéstia. (RAMOS, 2002a, p. 113)

O humor em *Caetés* é efeito da distância entre a inteligência ficcional que acompanha a narrativa, materializada no narrador em primeira pessoa, e o acanhado panorama letrado representado na obra, com foco no protagonista. Esse humor, contudo, se dirige não apenas a Valério, mas aos demais homens de letras que o cercam: o jornalista Isidoro, que não tem opinião e prefere concordar com todos, o Dr. Castro, presidente da junta escolar que “graças a Deus” nunca pisou em uma escola, o Padre Atanásio, que defende a caridade, mas não faz casamento de graça, entre outros. Nem sempre se trata de “piadas” sofisticadas como a que nos referimos, em que o narrador descreve, com o próprio círculo do pretense escritor, os índios que Valério não conseguira. Muitas vezes o sarcasmo se vale da caricatura, como se dispensasse o meio-tom e marcasse posição quanto à caracterização daquela gente.

O autor de *Caetés* se vale desse humor áspero para representar tanto a coletividade quanto Valério, que figura de maneira depreciativa na construção da narrativa. O guarda-livros frequentemente se detém em compreender a fala da roda de intelectuais, por vezes sem se dar conta de todas as repetições e plágios na linguagem rebuscada, da qual o leitor é provocado a desconfiar desde o início.

Realmente Evaristo Barroca, cercado, em evidência na sala cheia de flores, explicava a padre Atanásio que a sã política é filha da moral e da razão. Recuei um pouco para deixar livre a passagem ao casal Teixeira:

— Eu já li aquilo. Você sabe de quem é aquilo?

— O quê? A sã política? É dele, respondeu Isidoro. O Barroca tem inteligência, tem cultura.

Entramos. E a nossa presença quase passou despercebida entre as efusões com que rodearam Luísa, Adrião, um sujeito gordo e moreno que surgiu logo depois. Evaristo dispensou-me um acolhimento protetor, muito de cima para baixo, e eu me senti humilhado. (RAMOS, 2002a, p. 74)

Nesse trecho, o personagem Evaristo Barroca cita “a sã política é filha da moral e da razão”, frase de autoria de José Bonifácio de Andrada e Silva (BOITEU, 1963, p. 194), personalidade política de destaque durante o Brasil Imperial. O plágio de Barroca passa despercebido, e ele, dissimulado, procura causar uma boa impressão com seu discurso. Além disso, causa desconforto a Valério e reforça ao leitor a ideia presente no livro: a da intelectualidade como fator distintivo entre os homens, em uma província na qual o valor do indivíduo é medido pelo conhecimento como capital simbólico, inalcançável ao protagonista.

Há uma frustração constante em Valério, que mesmo consciente de estar “abaixo” dos homens letrados, ainda procura causar uma impressão falsa de si. Isso o leva a tentar inutilmente escrever atos grandiosos ou a expressar-se de maneira poética, como no trecho “Eu tinha confiado naquele naufrágio, idealizara um grande naufrágio cheio de adjetivos enérgicos, e por fim me aparecia um pequenino naufrágio inexpressivo, um naufrágio reles.” (RAMOS, 2002a, p. 42). Suas palavras, porém, não acompanham seus desejos, e suas intenções acabam se despedaçando em frustrações ao tentar exprimir-se. Falso intelectual – como seria um verdadeiro intelectual em seu mundo? –, Valério não consegue causar efeito nem nas declarações mais sinceras. Ao confessar estar apaixonado por Luísa, esposa de seu chefe Adrião Teixeira, nada muda, nada se altera:

É a senhora que eu amo, a senhora, a senhora.
Ela ergueu-se de chofre: – Fiz mal em ouvir essas loucuras.
Afastou-se quase sufocada. Compreendi então que estava num banco de jardim. E espantei-me de encontrar em redor tudo em ordem. A Lua andava brincando com as nuvens, como se aquele extraordinário acontecimento não alterasse a harmonia do universo. (RAMOS, 2002a, p. 60)

Por hipótese, suas emoções mais intensas não afetam o mundo, porque o mundo já não se afetava com tais valores simbólicos. Em 1930, Valério se encontrava atrasado entre os escritores engajados na luta política, uma vez que a vida moderna há anos matara “os ideais do Amor, da Arte e do Sentimento” (SEVCENKO, 1999), e, no lugar, “a consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetrava em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.” (LAFETÁ, 1974, p. 17). Assim, além de não estar à altura do pequeno círculo de bacharéis e intelectuais, Valério não se encaixava no projeto ideológico vigente, falhando duplamente na ambição de se distinguir pela literatura.

Certo desequilíbrio com a presença forte de diálogos em tensão com a narrativa em primeira pessoa e a mobilização de um humor de traços grossos empena um tanto a forma do romance, que é muitas vezes considerado um ensaio para as três grandes obras que se seguiram. No entanto, o retrato da cidadezinha do interior e a sátira ao provincianismo e ao mundo de aparências aponta para um caminho claro, que será seguido pelo romancista na escolha por manter o protagonismo com esses homens de letras. A subversão desse protagonismo é que são elas! Em *São Bernardo*, o jagunço se incumba de narrar a perda da fazenda e da mulher; em *Angústia*, um escritor que justamente domina a retórica elogiosa será levado a cometer um crime e a contar essa história. Em suma: mantém-se o foco, variam os ângulos, num movimento profundamente dialético, como acompanharemos.

3 São Bernardo (1934)

Para o segundo romance de Graciliano Ramos, as mudanças estruturais são perceptíveis. O que se configura como certa tensão entre os gestos realista e moderno em *Caetés* encontra síntese, saindo de cena uma representação centrada nas personagens e contextos e entrando em seu lugar a voz forte-frágil de Paulo Honório, que distorce todo o resto, com traços de um impressionismo arisco, ou expressionismo sutil – irmão, em termos, de *Os ratos*, de Dyonélio Machado. Não é mais um mediador que tem a palavra, mas uma personificação do arbítrio, de certo arbítrio, que reconhecemos estrutural em nossa sociedade. Se em *Caetés* a letra é estratégia para se obter o privilégio da arbitrariedade, em *São Bernardo* esta antecede aquela e a escritura do romance dará tempero à violência ou funcionará como estratégia violenta de segunda ordem, para se alçar a espaços não abertos a uma conquista direta.

Paulo Honório sabe o básico das letras e números e, a princípio, num sagaz *trompe l'oeil*, parece tentar se desfazer da tarefa de escrever o livro. Pensa também esse empreendimento como divisão de trabalho, alerta Lafetá (1992). Desconfiando mais dos objetivos desse narrador, e a partir do mesmo Lafetá, considerando que o primeiro parágrafo é antes a caracterização de Paulo Honório do que a narração das primeiras tentativas de escrita da obra, evidencia-se que é a violência desse jagunço-escritor e a

falta de fibra dos escritores de ofício, João Nogueira, padre Silvestre e Azevedo Gondim, que estão em foco. Temos um escritor forte, que não é escritor, mas que levará a cabo a narrativa da posse de São Bernardo, da “posse” de Madalena, da perda de Madalena e da “perda” de São Bernardo, e um conjunto de aproveitadores que o circundam, como Joões Valérios, agora coadjuvantes, e sem o desfecho redentor, mas cínico, do ponto de vista da forma, de se livrar dos idealismos para subir na vida. A literatura é efeito do arbítrio de Paulo Honório, que pode ser tudo o que ele quiser, inclusive escritor.

Uma parte da força do romance vem justamente dessa convergência encontrada pelo autor, ao aliar um estilo seco, direto, lacunar, a um narrador de poucas palavras, que a princípio as usa como se quisesse se livrar delas.

Deve-se escrever da mesma maneira com que as lavadeiras lá de Alagoas fazem em seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.¹ (SILVEIRA, 1998, p. 77, *apud* CHAUVIN, 2015, p. 296)

Não é de todo estranho dizer que a derrocada de Paulo Honório vem não somente do suicídio de Madalena – aqui há ainda outro humor fino, já os pios de coruja acompanham o protagonista despertando-lhe memórias involuntárias como as *madeleines* de Proust –, mas também da entrada do proprietário nas rodas de conversa, nos almoços, no mundo da política, da imprensa, da religião. Enquanto as coisas se resolviam na força, Paulo Honório era imbatível, ameaçando e matando quem lhe atravessasse o caminho. Quando ele ascende ao mundo do poder e lhe são exigidos outros atributos, o narrador destoa ao ralhar, ser ríspido, chicotear o jornalista em público quando este escreve o que não lhe agrada. Nesse outro mundo, sua força é vista de cima pelos letrados, embora tenham o poder de Paulo Honório de os dissolver, “com um pinga no i” (ROSA, 2001, p. 57). Madalena aqui teria também um papel importante e por alguns momentos da narrativa poderia ser a condutora de seu marido nesse outro espaço. Como sabemos, Paulo Honório não aceita essa condução.

O narrador conclui, então, que a melhor resolução para Madalena seria a morte: “Afirmar a mim mesmo que matá-la era ação justa” (RAMOS, 2002b, p. 162). No entanto, Paulo Honório não é diretamente o assassino de Madalena, apesar de ser um assassino de outros; o que provoca o conflito no proprietário é justamente a impotência diante das atitudes da esposa, pois ele não é capaz nem de anulá-la nem de matá-la, solução para todos os indivíduos que o confrontavam de alguma maneira (CAMARGO, 2001). Olhando detidamente – e isso constrói uma ironia amarga quanto à figura do viúvo –, Paulo Honório não é capaz de impedir que ela se mate. Como observado no ensaio clássico de Lafetá já referido, Madalena refreia o arbítrio do marido – isso que

¹ Graciliano Ramos, romancista brasileiro, sobre a arte de escrever, em entrevista concedida em 1948. Registrada no livro de memórias do entrevistador Joel Silveira, *Na Fogueira: Memórias* (1998).

ele quer, mantê-la viva, ele não pode – e insere outra dinâmica na vida do homem que saciava suas vontades, um espaço no qual sua força não é plena ou ao qual ele deve se adaptar.

O suicídio de Madalena provoca em Paulo Honório uma subjetividade que ele jamais imaginara ter. De acordo com Pacheco (2010, p. 82, *grifo da autora*), o acontecimento desmonta a visão do marido que a tem como propriedade, o que faz com que toda a fazenda perca o sentido que o dinheiro lhe atribui, já que “*sem o exercício da violência sobre os outros o sujeito se vê finalmente como menos do que homem*”. Essa citação remete a um caminho que perpassa Paulo Honório e, por hipótese, também o narrador de *Angústia*; ambos assassinos. Ao deixar de destruir, Paulo Honório não é mais proprietário, nem dono, nem homem. O narrador de *São Bernardo* se rebaixa a uma criatura animalizada. Não sendo mais o que costumava ser, Paulo Honório precisaria rememorar para resolver o espanto. Feita obra, essa rememoração não deixa já de inseri-lo na nova ordem das coisas.

Para Camargo (2001, p. 812), Paulo Honório não tem sucesso na escrita porque ela não é sua esfera de ação e, em parte, ele estaria aceitando os ideais de Madalena, incompatíveis com sua adesão absoluta à propriedade:

O que ele não nota é que o fato em si de utilizar [a escrita] para se impor algo que vale para o outro, e não para ele, representa uma tácita aceitação dos valores do outro. Assim, a escrita, que pretende ser uma volta por cima, já nasce como uma rendição.

O conflito, porém, é adequado também ao pensarmos no momento histórico em que o proprietário se encontrava. No início do século XX, encontramos o que Pacheco (2010) identifica como duas esferas de um novo “dinamismo social”: a do patriarcalismo tradicionalista, em decadência, e a da modernização atrasada. A partir da mudança efetiva pela consolidação do capitalismo surge um fenômeno de “reificação” das relações humanas, no qual tudo se resume ao que a autora constrói como relação entre “possuidor e possuído”.

Paulo Honório acreditou fielmente nessa relação e no seu objetivo de proprietário: “O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo” (RAMOS, 2002b, p. 9), pois era isso que dava sentido ao seu mundo, feito para o qual ele investiu todos os seus esforços e recursos. Ao colocar-se como figura de exceção, herdeiro de nada que se torna dono de um patrimônio, o narrador confirma a “promessa” de uma ordem social competitiva que “se realiza de modo sombrio naquele que consegue – traindo a cada passo sua origem e negando ponto por ponto a ideia mesma de democracia – ‘colocar-se acima de sua classe’” (PACHECO, 2010, p. 72).

Paulo Honório passa por cima de Padilha, herdeiro da antiga ordem, e consegue manter a propriedade somente a partir da violência, da ameaça, da exploração. É necessário infringir as leis do sistema com mecanismos de violência, e quem perde a herança ou não “se faz” proprietário acaba como um sujeito comum, qualquer – um Luís da Silva, por exemplo. E aqui reside o princípio de uma ironia maior, que será largamente trabalhada no romance seguinte, em chave invertida: o brucutu inapto para escrever deixa como legado um belo romance.

Ou melhor: aquela força praticamente ilimitada no mundo material, que conquistava tudo o que queria com uso de força, brutalmente, é emperrada pelas negativas e pela morte de Madalena. Essas negativas são índices, talvez alegóricos, de uma mudança de tempo, em que aquela brutalidade precisará encontrar forma simbólica

para se realizar. O final derrotado de Paulo Honório só pode ser lido assim se tomamos pouca distância do livro. Alguns passos para trás – afinal, *São Bernardo* é um romance também de Paulo Honório – e encontramos uma vitória, ao menos relativa. *São Bernardo* como travessia de um ponto a outro da história brasileira, mas crivada pelo arbítrio de seu autor.

A princípio, Paulo Honório não seria capaz de se expressar ou de se sentir humano e descobre isso ao longo de sua narrativa. Ao mesmo tempo, quando mais se descobre incapaz, mais se mostra capaz e, por seguinte, quanto mais abalado pela morte da mulher, menos abalado está. Depreende-se disso portanto que, aparentemente, não só o narrador teria “aceitado os valores” da esposa ao tentar escrever, mas também que os próprios valores do seu meio já não valiam mais, e ele, tendo um fito na vida, crescera e se moldara de uma única forma.

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também consequência da profissão.

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. (RAMOS, 2002b, p. 190)

A linha geral é de manutenção de força, não de mudança de força. Isto é, seu saldo final, tal como Brás Cubas, vale dizer, é positivo, por mais que Paulo Honório diga ser negativo. E esse desfecho ambíguo reafirma a imobilidade social brasileira e as artimanhas da permanência no poder.

Graciliano cria um narrador que, ao contrário dos personagens “revolucionários” dos romances engajados de 1930 (FERREIRA, 1995), vai contra quaisquer ideais políticos de coletividade, reafirmando o arbítrio do indivíduo sobre o espaço público, quer pelo tiro, quer pela letra. Em um momento de forte debate sobre “a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte” (LAFETÁ, 1974, p. 17), o autor apresenta a figura do homem de letras primeiramente na voz de um escritor fútil – João Valério –, e em seguida na voz de um proprietário violento. A influência das letras para Paulo Honório se refere à instrução como instrumento de poder, e não como fator de mudança. Letrados individualistas, os escritores-narradores de Graciliano procuram ascender cada um à sua maneira, porém ambos inicialmente crentes nos meios para alcançar seus objetivos: para João Valério, as “miçangas literárias” que tanto admira, e para Paulo Honório, suas posses.

4 *Angústia* (1936)

Angústia, publicado em 1936, é o último romance ficcional de Graciliano Ramos narrado em primeira pessoa. Nele, o autor faz uso de recursos singulares na sua obra para construir a narrativa de seu personagem, Luís da Silva, como a fragmentação e a descontinuidade temporal, a repetição de imagens recorrentes e o monólogo interior, construído a partir de seus pensamentos, ideias e impressões sobre a realidade.

Realidade essa na qual o personagem se insere em uma perspectiva de conflito, um processo de transição com o mundo rural em decadência e a expansão e industrialização dos grandes centros urbanos. Esse contexto histórico é trabalhado pela leitura de Fernando Gil (1999) articulando o que o crítico chama de “romance de urbanização”. O romance de urbanização surge no interior do romance de 30, não se confundindo com ele, mas partilhando alguns princípios, ao selecionar por matéria a transição inconclusa “do Brasil agrário, rural, para um país em vias de urbanização e industrialização” (GIL, 1999, p. 6). Diferente do romance de 30, o romance de urbanização não aponta um futuro em direção ao progresso, a uma formação nacional coesa, mas sim ao estranhamento da realidade, à impossibilidade de mudança, de revolução, ou de uma construção de futuro para qualquer classe social e para a “nacionalidade como um todo” (GIL, 1999).

O herói do romance de urbanização é desprovido de vontade, de valores e vestígios de “força heroica”. Derrotado pelo mundo, o herói do romance de urbanização não luta, mas consiste em um “indivíduo desfibrado” (ANDRADE, 1974, *apud* GIL, 1999), porém com plena consciência de sua realidade e de sua própria conformidade e estagnação. Podemos relacionar esse perfil de herói ao de Luís da Silva, passivo diante de seus chefes, menosprezado e ignorado pelos outros, reduzido a uma condição de “percevejo social”, que não procura confrontos e se identifica como indivíduo prejudicado pelo mundo.

Luís é um escritor frustrado que trabalha em uma repartição, redigindo matérias com as opiniões que seus chefes lhe mandam reproduzir, apenas para pagar o aluguel. Ele vende seus poemas, além de artigos no jornal, vivendo uma “vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida” (RAMOS, 2002c, p. 9). Luís não se satisfaz com a vida que leva, mas não parece capaz, em nenhum momento, de agir contra essa realidade.

Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem. [...]
Estava tão abandonado neste deserto... Só se dirigiam a mim para dar ordens:
– Seu Luís, é bom modificar esta informação. Corrija isto, seu Luís.
Fora daí, o silêncio, a indiferença. (RAMOS, 2002c, p. 25)

Essa é a imagem que o narrador de Graciliano constrói de si para os leitores. Ela é sustentada por trechos do passado, que trazem suas origens como base de seu “fracasso” a partir de várias violências silenciadas que sofrera do pai, do mestre da escola e, mais tarde, das pessoas que o ignoraram no seu período como mendigo. Luís constrói assim o seu sentimento de insignificância desde a infância e na transição do mundo rural para a cidade, concluindo o seu rebaixamento no trabalho da repartição, em que trabalhava e redigia artigos “encomendados” com opiniões que não eram suas.

A instrução, para ele, não acrescenta valor distintivo, como para João Valério, nem serve para se impor, como Paulo Honório. Luís é inevitavelmente um letrado derrotado: domina a escrita, mas não acredita na literatura; é herdeiro, mas não tem posses, pois seu pai perdera a propriedade quando era jovem. Em síntese, é diferente dos homens de letras anteriormente analisados aqui, não se trata de alguém que não é, mas é, mas sim de alguém que é, mas não é.

Ao contrário de Luís, a figura de Julião Tavares, seu adversário, se encontra num lugar confortável dentro da ordem vigente, e supostamente impossibilita sua ascensão – de acordo com o próprio Luís –, enquanto indivíduo e, podemos extrapolar, enquanto

classe. Julião toma a forma da personificação dessa sociedade privilegiada, confortável e “balofa”, que obteve tudo o que Luís não tem: loquacidade, dinheiro, um sobrenome importante – que dá nome à empresa da família: Tavares & Cia – e a presença de opiniões formadas, que são ouvidas, não ignoradas.

A loquacidade de Julião Tavares aborrecia-me. Uma voz líquida e oleosa que escorria sem parar. A minha cólera esfriava, o suor colava-me a camisa ao corpo.

A roupa do intruso era bem feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão. (RAMOS, 2002c, p. 74)

Luís se compara a Julião durante a narrativa, como no trecho acima, admitindo ser inferior ao bacharel e desejando estar no lugar dele. Luís desejava participar da ordem social, ter um papel influente nela e diferenciar-se das “figurinhas insignificantes” (RAMOS, 2002c). Seu avô, semelhante a Paulo Honório, é a grande referência de Luís, tão consistente quanto as personagens de seu presente, o que explica também em parte a “desordem temporal” da narrativa.

Maurício Gomes (2015, p. 99) defende que o “valor” de Luís estaria “assegurado por uma descendência ‘nobre’ em sentido largo – de sangue, de ordem social e de código de moralidade –, vinculada ao mundo senhorial e escravista”. Assim, Julião estaria se igualando a Trajano, avô proprietário de Luís, por ser o representante máximo de seu sistema.

Chegue mais cedo amanhã, seu Luís.

E eu chego.

– Informe lá, seu Luís.

E eu informo. Como sou diferente de meu avô! (RAMOS, 2002c, p. 27)

O desejo de se espelhar no avô resulta na raiva por ser um insubordinado e, por fim, no impulso de derrotar Julião Tavares, para se autoafirmar como homem destruindo seus inimigos.

O letrado que Graciliano apresenta em *Angústia* é o narrador desconfiável, que retrata a si mesmo como “injustiçado social” pela impossibilidade do meio urbano, mas que aspira à violência para ser reconhecido. Luís recorre ao assassinato para aniquilar Julião, mas se isenta de culpa, já que Julião não é digno de pena. Luís evidentemente nos narra o assassinato de maneira deliberada e, se não podemos dizer que tudo é cálculo na narrativa turbilhonante de sua lavra, tampouco é impossível afirmar que não há cálculo algum nos negaceiros e no delírio.

É possível identificar em Luís características que poderiam contribuir para a construção de um narrador desconfiável. Luís nos mostra ser um escritor frustrado, mas em momento nenhum essa frustração parece vir de como seus escritos são recebidos, mas sim de como esses escritos são limitados a perspectivas que não são suas.

O próprio ato de criação literária vem nele desvirtuado por ser fruto de encomendas de artigos, versos e panegíricos, tráfico do espírito a que se submete para sobreviver. Sua liberdade criadora acha-se comprometida com jornais elogiosos, políticos venais ou comerciantes inescrupulosos. (COUTINHO; COUTINHO, 2003, p. 401)

Ele vende sonetos e vive de seus artigos, os últimos preenchidos pelas opiniões que lhe forem pagas, portanto calculados, práticos, reduzidos ao “útil” da venda de uma mercadoria. A partir dessa ideia, podemos pressupor considerável habilidade de escrita, que segue como aquela que o diferencia dos “vagabundos” de *Angústia*, mas o aprisiona dentro de sua “liberdade criadora”, pois ele próprio se vende, se oferece como as “mulheres da Lama” (RAMOS, 2002c), na comparação que faz entre os autores e as prostitutas. Ao construir sua narrativa, Luís nos mostra uma realidade que não permite que ele se afirme como profissional, menos ainda como indivíduo, e que se reflete na forma de sua narrativa predominantemente reflexiva. Ele traz sua história ao leitor com uma narrativa que mistura memórias, imaginação e realidade, esmaecendo uma divisão entre elas. Não há distanciamento nítido entre o que é a impressão de Luís sobre a realidade e o que é “real”, diferente dos devaneios de João Valério ou as memórias de Paulo Honório, claramente marcados nos romances.

Pode-se notar, como nos livros anteriores, que a erudição é valor de dominação, não de emancipação, e muito menos de revolução, e tem função importante na manutenção da ordem. Julião Tavares usa linguagem bacharelesca para se promover, a exemplo de Evaristo Barroca, e é retratado como um ser gorduroso e grotesco de falso refinamento acadêmico. Luís, no entanto, utiliza sua condição de letrado para se provar “homem de verdade” ao assassinar Julião – se de fato o matou ou apenas no campo do discurso, o leitor desconhece – e, portanto, é um “escritor inverso”, sem motivações sociais² ou o inconformismo político da década de 30. Graciliano golpeia na raiz do problema e apresenta romances que não indicam que a revolução pode acontecer pela literatura.

Sem necessariamente alinhar os três romances, até porque é possível recompor razoavelmente como João Valério pode ter sido desdobrado por Graciliano nos narradores dos romances posteriores, aqui existe um ponto de chegada relacionado especificamente ao nosso escopo, qual seja, a representação da figura do letrado narrador/protagonista nos três primeiros romances de Graciliano Ramos. Em *Caetés* e *São Bernardo*, as necessidades forjaram a condição de escritor de João Valério e Paulo Honório; o primeiro, como forma de ascender na sociedade provinciana em que vivia; o segundo, na necessidade, real ou relativamente calculada, de escrever sua própria vida e a perda de Madalena – as coincidências com a obra-prima de Guimarães Rosa não são coincidências. Em *Angústia*, a formação de Luís da Silva vem em chave trocada. Neto de coronel, filho de um homem muitas vezes representado como “frouxo” por não precisar se valer da violência para se impor, Luís é “de berço” um escritor. Sua família desenha um arco de validação das posições civilizadas ante o mundo da barbárie – ou para seguir conversando com o mestre mineiro, em *O famigerado*, analogamente, o avô de Luís seria o jagunço e Luís, o narrador do conto.

Se é possível concluir, como já fizemos, que no caso dos dois primeiros romances são ensejadas importantes críticas ao que seria o letramento nas sociedades representadas, o que acarreta essa mudança radical na caracterização do homem de letras narrador e protagonista? Salvo melhor leitura, o trago amargo da ironia aqui é tamanho que nunca somos capazes de rir da “vida de sururu” de Luís da Silva, irremediavelmente vazia e embretada pela história.

² No ensaio *Ficção e Confissão*, Candido (2012, p. 57, grifo da autora) aproxima Luís da Silva a Graciliano por conta de sua motivação social em destruir Julião: “E deu a Luís da Silva algo de muito seu [de Graciliano]: a vocação literária, o ódio ao burguês e coisas ainda mais profundas”.

Mesmo que aos trancos e barrancos, a história entrevista de Luís da Silva quase consistiu na história dilatada de nossas elites: avôs bárbaros, potencialmente traficantes de escravos, ladrões, assassinos, filhos omissos, pressionados de perto pelo passado de violência e netos capazes de sublimar, até onde cobrir o cobertor cordial de nossa civilização moderna, a história de sua família. Esse caminho, no entanto, é interrompido, e deixa Luís da Silva de posse somente do capital simbólico, com o qual, por hipótese, poderia prosperar. Sua chegada à cidade revela que os postos já estão tomados por herdeiros e que sua condição é obrigatoriamente subalterna, senão bajuladora. Talvez não seja totalmente passível de ser generalizado esse quadro, mas a maneira como indica com precisão a luta de classes do processo razoavelmente falhado da urbanização brasileira é precisa. Que forma tem o letrado de obter uma supremacia qualquer? Assassinando e/ou narrando de maneira irretocavelmente verossímil o assassinato de um gorduroso e desfibrado herdeiro. Dois passos para trás e vemos o círculo patético em que se meteu Luís da Silva. Mas seria esse o diagnóstico para toda a classe de homens de letras: o retorno impossível à condição de homens de armas ou a posição de validadores simbólicos do domínio da elite?

5 Considerações finais

Graciliano Ramos organiza um panorama do país e da figura do escritor a partir de narradores fictícios que contam a própria história e usam as letras para ascender no seu meio: primeiramente, na província; depois, na propriedade rural; e, por fim, no ambiente urbano. Em cada uma dessas esferas, o escritor alagoano desenvolve os usos “acanalhados” da erudição e da literatura como capital simbólico.

Para Valério, as letras são uma forma de se autopromover como indivíduo intelectual, digno da companhia e do respeito de outros letrados. Entretanto, a tentativa fracassa, e nenhuma de suas criações provoca o efeito desejado, apesar de ele parecer acreditar fielmente na distinção literária. Graciliano cria um narrador que se identifica com a literatura, mas não faz uso dela para fins “revolucionários”, indicando um narrador de propósitos oportunistas, autor de um romance vazio de conteúdo, que acaba por desistir de escrever.

Em contraste, Paulo Honório é aquele que detesta a figura do intelectual, ele preza a linguagem simples e não a retórica vazia. Sua narrativa é cortante, desprovida de qualquer tentativa de fala rebuscada, tanto no romance quanto na maneira como se dirige aos outros. A falha do proprietário é acreditar que sua subjetividade poderia ser repartida e quantificada de modo objetivo, o que provoca um conflito ao se deparar irremediavelmente formado como proprietário, tanto no interior quanto na aparência externa animalizada.

Ao contrário dos romances anteriores, Luís não acredita na literatura – apesar de ter certo domínio sobre as letras – e não tem possibilidade de se tornar proprietário. Ele se encontra, portanto, em conflito com a nova ordem social por se achar sem uma saída. Descrita por Pacheco (2010), a dissolução do mundo rural faz dele um herdeiro sem propriedade, e na cidade um “intelectual” sem influência. Duplamente esquecido, o personagem de *Angústia* não assume uma identidade, a não ser a de um “Luís da Silva qualquer”, que vende escritos e a si mesmo, de forma que, no último romance de Graciliano, a literatura assume também o papel claro de mercadoria. O desfecho de Luís nos mostra que, ao contrário dos finais relativamente bem sucedidos de João Valério e

Paulo Honório, para o dele não há uma resposta clara; é o romance da dúvida. O protagonista de *Angústia* relata seu assassinato sem o êxito de uma resolução, já que não pode ascender por nenhuma ação, pois o valor da literatura já exclusivo à sociedade letrada dos bacharéis e políticos – como estabelecido em *Caetés* –, e a dominação do sistema rural não fazia parte do seu presente.

A figura do homem de letras é, assim, construída com pessimismo a partir de três narradores-escritores em primeira pessoa, que procuram resolver dilemas individuais ora pela bajulação e pela literatura como fator distintivo, ora a partir da violência, tanto nos atos quanto nas palavras. Escrever tem, para eles, função oportunista e de imposição, valores opostos aos “emancipatórios” da literatura revolucionária de 1930. Graciliano parece fazer o caminho contrário de outros autores, mas ainda assim acompanhando o movimento literário, engajado na literatura política com seus escritores assassinos.

REFERÊNCIAS

BOITEUX, Norton Demaria. Diante do túmulo de José Bonifácio. *Revista de História*, São Paulo, v. 27, n. 55, p. 193-197, set. 1963. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/122134>. Acesso em: 29 maio 2018.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

CAMARGO, Luis Gonçalves Bueno de. *Uma história do romance brasileiro de 30*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

CANDIDO, Antônio. *Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos de “Angústia”*. [37min20s]. Canal TV Cultura Digital, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>. Acesso em: 4 jan. 2018.

CANDIDO, Antônio. *Ficção e Confissão*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CHAUVIN, Jean Pierre. Graciliano Ramos sob o fio da palavra empenhada. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira da USP*, São Paulo, n. 16, p. 289-302, jun. 2015.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil, Era Modernista*. 7. ed. São Paulo: Global, 2003.

FERREIRA, Brasília Carlos. “Graciliano: Literatura e Política”. In: DUARTE, Eduardo de Assis. *Graciliano Revisitado: coletânea de ensaios*. Natal: Editora Universitária UFRN, 1995. p. 121-142.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GOMES, Maurício dos Santos. *O ressentimento como forma: sobre o narrador em Angústia*, de Graciliano Ramos. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) –

Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; 1974.

LAFETÁ, João Luiz Machado. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 58. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 192-217.

MELO JÚNIOR, Maurício. *O Poder e a Quase Vida de Graciliano Júnior*. [documentário]. Brasília: TV Senado, 2011.

PACHECO, Ana Paula. A subjetividade do Lobisomen (São Bernardo). *Literatura e Sociedade*, USP, p. 66-83, 2010.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 30. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002a.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 55. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002b.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 55. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002c.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 86. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002d.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVEIRA, Joel. *Na Fogueira: Memórias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LITERARY WASTELANDS: A STUDY OF J. R. R. TOLKIEN, VIRGINIA WOOLF, AND T. S. ELIOT'S RESPONSES TO THE PROBLEMS ARISING FROM WWI

Fabian Quevedo da Rocha

Submetido em 16 de abril de 2019.

Aceito para publicação em 26 de agosto de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 109-120.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

LITERARY WASTELANDS: A STUDY OF J. R. R. TOLKIEN, VIRGINIA WOOLF, AND T. S. ELIOT'S RESPONSES TO THE PROBLEMS ARISING FROM WWI

TERRAS DESOLADAS LITERÁRIAS: UM ESTUDO DAS RESPOSTAS DE J. R. R. TOLKIEN, VIRGINIA WOOLF, E T. S. ELIOT AOS PROBLEMAS DECORRENTES DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

Fabian Quevedo da Rocha*

ABSTRACT: *This article discusses how the image of the world as a wasteland is used by J. R. R. Tolkien in The Lord of the Rings and The Hobbit, Virginia Woolf in her To the Lighthouse, and T. S. Eliot in The Wasteland, to comment on the damage caused by WWI. In it, it is argued that although such image is present in the works of the three writers, different ideas are being underscored: while the works of Eliot and Woolf are marked by feelings of fragmentation and alienation, Tolkien's narrative argues for the importance of fellowship during times of great turmoil. By relying on Theresa Nicolay's studies, this work debates how these authors use different techniques to address similar problems.*

KEYWORDS: *J. R. R. Tolkien; Literary Wastelands; T. S. Eliot; Virginia Woolf.*

RESUMO: *Este artigo discute como a imagem do mundo como terra desolada é usada por J. R. R. Tolkien em O Senhor dos Anéis e O Hobbit, Virginia Woolf em Ao Farol e T. S. Eliot em A Terra Desolada para abordar os danos causados pela Primeira Guerra Mundial. Nele, discute-se que embora tal imagem esteja presente nas obras dos três escritores, ideias diferentes estão sendo enfatizadas: enquanto as obras de Eliot e Woolf são marcadas por sentimentos de alienação e fragmentação, a narrativa de Tolkien aborda a importância da união durante tempos de grande caos. Com base nos estudos de Theresa Nicolay, este trabalho discute como tais autores utilizam técnicas diferentes, para abordar problemas semelhantes.*

PALAVRAS-CHAVE: *J. R. R. Tolkien; Terras desoladas literárias; T. S. Eliot; Virginia Woolf.*

1 Introduction

A recurrent image in the literature of the first half of the 20th century is that of the world as a wasteland. It may be seen, in greater or lesser degrees, in works such as Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, Tolkien's *The Lord of the Rings*¹ and *The Hobbit*, and, of course, in Eliot's eponym poem *The Wasteland*². This frequently used image is,

* Doutorando da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fabianway07@gmail.com.

¹ Tolkien's *The Lord of the Rings* was published between 1954 and 1955. However, the author composed the book between 1936 and 1949. In this sense, the work emerged from the same atmosphere as did the works of Fitzgerald, Woolf, and Eliot mentioned above.

² My option for these specific authors and works was guided by Theresa Freda Nicolay's (2014) study about the literature produced in the first half of the twentieth century.

as Theresa Freda Nicolay (2014) suggests, an objective correlative³ to express these authors' sense of desolation after World War I. In this sense, the wastelands these writers present are not only external, but also internal: it is not uncommon to find in their narratives characters that lose hope and despair before the dreary reality that surrounds them. It is important to point out, however, that even though these authors were reacting to the same crisis and depicting the world in a similar way, that does not mean that their answers were the same. One of the main differences between the works of T. S. Eliot and Virginia Woolf, and the ones by Tolkien lies in the "[...] possibility of hope that their imaginative constructions offer for posterity" (NICOLAY, 2014, p. 7). While Woolf's *To the Lighthouse* and Eliot's *The Wasteland* underscore the damage caused by the crisis of their time, Tolkien's *The Lord of the Rings* and *The Hobbit* tend to focus on the power of fellowship and community building as a means to overcome difficult times. This difference, Nicolay argues, has to do, to a considerable extent, with the way these writers engaged with the past.

Literary writing means, inevitably, engaging with the past. One is constantly being influenced by their own life experiences: books they have read, places they have visited, the way they have been brought up, contexts in which they have lived, and so on. In this sense, even though writers may attempt to break free from "old forms and conventions" and create something entirely new, their works will often carry with them (willingly or unwillingly) some trace of influence from the past, as if in constant dialogue with the works of the writers that preceded them. It is true that some writers do it more consciously and deliberately (which is Tolkien's case) than others, but they all do it, nonetheless. Therefore, considering what literary traditions most profoundly influenced Tolkien, Eliot, and Woolf is of significant importance for a broader understanding of how their responses to the problems arising from WWI differ.

Tolkien was a philologist, in this sense, the author obviously had a keen interest in languages, which led him to be well versed in a considerable number of them, namely Old English, Middle English, Old Norse, Latin, Greek, and Gothic. While studying them, Tolkien often came across ancient (literary) texts which called his attention. Among them were the Old Norse *Elder Edda* and the Old English poem *Beowulf*, which had a profound influence in his works. Besides being a philologist, Tolkien was also a Roman Catholic from his youth: he was raised in the catholic faith first by Mabel Tolkien, his mother, and then, after her death when he was only 13, by Father Francis Xavier Morgan, a friend of the family and Mabel's appointed tutor. Tolkien saw in the Biblical narratives, as well as in the ancient texts he studied, timeless values that contained, as Nicolay (2014) suggests, the wisdom of the past that can guide our present actions. Among these values are faith, compassion, forgiveness towards the ones around us, and the courage to act for the good of the community rather than for the benefit of the self. The ideals of selflessness were, for Tolkien, the foundational stones upon which human community rests.

Even though the works by Eliot and Woolf expressed similar concerns for the world as Tolkien's, these writers "[...] followed the intellectual trajectory of the nineteenth century, creating characters that are deeply self-absorbed and addressing themes of profound loss, faithlessness, disaffection, loneliness, and alienation" (NICOLAY, 2014, p. 17). Such themes are present, for example, not only in the poetry

³ A term used by T. S. Eliot in his essay *Hamlet and his Problems* (1920) to describe a mode of using things that are external to the self (e.g.: a set of objects, an event, or a chain of events) as a means to express internal states or feelings.

by Eliot and in the novels by Woolf, but also in the short stories of James Joyce, and in some works of F. Scott Fitzgerald. This is not to say, however, that Tolkien did not address these topics, nor that some of his characters were not self-absorbed. That would be far from the truth, but in the majority, his characters are selfless, and his narrative embodies the values of love, kindness and humility. The difference is, to a considerable extent, not on what these writers wrote, but rather on how they did it: though Tolkien, Woolf, and Eliot are all part of the literary modernism, the mode they endorsed to write the works I discuss in this article are different; while Tolkien used fantasy, Woolf and Eliot chose realism. With that in mind, in the next section I will contrast and comment on excerpts in which these writers depict the external and internal wastelands of their time.

2 External and internal wastelands

T. S. Eliot, one of the most important and influential poets of the twentieth century, wrote prolifically about the material and spiritual damage of WWI. His poetry often puts forth images of internal and external desolation, which is the case of his *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Prufrock, as Nicolay argues, "[...] dwells in a dirty industrialized London, the origins of which reach back to the time of Blake." (NICOLAY, 2014, p. 34). Such poem is filled with images of oppressive yellow fogs and smoke that rub against windowpanes and slide along the streets as well as of soot that falls from chimneys. People in the poem are described as "eyes" and "arms that are braceleted and white and bare" and Prufrock knows them all already (ELIOT, 1998, p. 8). Streets in the poem are lonely, while restaurants and hotels are dirty which renders human connection debased rather than life-affirming. Throughout the poem, it is possible to see Prufrock trying to connect with others, but at the same time getting paralyzed by fear of such connection.

The Waste Land, on the other hand, since its publishing in 1922, has become one of the most studied modernist texts in English literature courses. It is, among many other things, a poem of breakdowns: there is the breakdown of the poetical form and language, there is psychological breakdown, and there is also the breakdown of the world. The aftermath of the World War I left most people that had lived through it devastated. In his four hundred and thirty-four-line-long masterpiece, Eliot managed to mirror the internal and external desolation of his time. The poem opens with lines from Petronius's *Satyricon* in which a group of boys ask the Cumaean Sybil what she wants; the Sybil, who requested longevity from Apollo, but had forgotten to ask also for eternal youth, answers that she wants to die. As one ventures through Eliot's poem, they are shown a barren landscape that offers no promise of hope, as it may be argued from the first stanzas of *The Burial of the Dead*: "April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain./ Winter kept us warm, covering/ Earth in forgetful snow, feeding/ A little life with dried tubers." (ELIOT, 1998, p. 32-33). Instead of bringing joy and hope instilled by the beginning of Spring, in Eliot's poem April brings torment since it stirs feelings and memories of the damage and suffering caused by the war. It seems to be a direct reference to the Spring Offensive of March 1918, a series of German attacks along the Western front that caused the death of thousands of people from each side of the

conflict. Winter, on the other hand, brings comfort since, as Nicolay (2014) suggests, it brings forgetfulness with its snow that covers the poem's speaker consciousness.

The people the speaker sees crossing London Bridge seem to the speaker in the poem to have been undone by death. In addition to that, towards the end of the poem, in the first stanza of *What the Thunder Said*, Eliot recalls the sufferings of Jesus in the Garden of Gethsemane and his subsequent death: "He who was living is now dead/ We who were living are now dying" (ELIOT, 1998, p. 47).

This sense of despair and loss conveyed in Eliot's poetry is also present in Woolf's novel *To the Lighthouse*. It seems as if these writers were largely concerned with capturing in words the pain and horror of the modern age, the drama of living in the first half of the 20th century; Virginia Woolf's *To the Lighthouse* is a precise demonstration of that. In such work, written in the years between WWI and WWII, Woolf masterfully depicts the complexity of modern consciousness through the stream of consciousness⁴ technique. As opposed to the novels of Victorian writers, such as George Eliot and Charles Dickens, that often focused on external details, Woolf tries to convey how the characters in her work perceive their surroundings and how they make them feel inside. This is not to say, however, that her novel does not deal with mundane affairs and themes (because it often does), nor that she was not influenced by her predecessors (Eliot's influence in her works is hard to be missed), but rather that Woolf was trying to endorse a new kind of realism. Since the writer lived through chaotic and confusing times, her works frequently conveyed the mental confusion and chaos of people living in that period. It is as if Woolf thought that since the period she was living was confusing, the works of art must be confusing too. The internal and external desolation of her time, as I will attempt to demonstrate, is strongly present in *To the Lighthouse*.

To the Lighthouse opens with a day in the life of the Ramsay's family. All through the lengthy first chapter of the novel, *The Window*, the narrator offers a careful insight of the character's feelings and concerns. It is curious to notice that even though the characters in this chapter are all gathered in the Ramsay's summer house in Scotland for a fancy dinner, in which one would expect they would strengthen their bonds while connecting with one another and celebrating their friendship, the characters, in fact, are painfully reminded of the inadequacy of human relationships, of their own insecurities and the difficulty of trusting one another. This chapter, as well as the rest of the book, is filled with scenes that represent the potential for meaning and harmony in human existence; however, these are merely glimpses of what could have been. What predominates in the novel is the sense of despair and hopelessness as expressed by Mrs. Ramsay: "With her mind she had always seized the fact that there is no reason, order, justice; but suffering, death, the poor. There was no treachery too base for the world to commit; she knew that. No happiness lasted; she knew that." (WOOLF, 1992, p. 124).

It is interesting to notice that even though the first part of the novel is set in a pre-WWI period (1910), there is a feeling of desolation that looms over the narrative all through the chapter; such feeling grows as the work progresses. Chapter two, *Time Passes*, the shortest in the novel, takes place ten years after the dinner party in the Ramsay's Summer house. Much has changed since then: Mrs. Ramsay has died as well as two of her children. Prue died due to complications of childbirth while Andrew was

⁴A writing technique made famous by James Joyce and largely used by modernist writers. It represents, as Drabble suggests, "the 'flow' of impressions, memories, and sense-impressions through the mind by abandoning accepted forms of syntax, punctuation, and logical connection." (DRABBLE, 2000, p. 975).

killed by a shell explosion during the war. The house they used to spend the Summer had also changed; the only life in it, as we are informed, is a lesser wind; apart from that

Nothing stirred in the drawing-room or in the dining-room or on the staircase. Only through the rusty hinges and swollen sea-moistened woodwork certain airs, detached from the body of the wind (the house was ramshackle after all) crept round corners and ventured indoors. (WOOLF, 1992, p. 124).

The way the house is depicted in chapter II, as Nicolay argues, bears profound meaning:

In the world of the novel, the Ramsay's house has come to stand for the literal and figurative losses as well as feelings of emptiness brought about by World War I. On a literal level, the Ramsays have precipitously lost family members (...). This personal loss corresponds to the loss of loved ones in the real world of Woolf and her readers. On a figurative level, the disembodied "airs" that wander about the house correspond to the feelings of aimlessness and rootlessness that were part of the modernist sensibility. In other words, the desolate house can be viewed as an objective correlative for the modern wasteland and its inhabitants. (NICOLAY, 2014, p. 104).

Like Eliot's *The Waste Land*, the tone of Woolf's novel is one of resignation and despair. All through the novel there are, of course, glimpses of hope such as in chapter II when Prue Ramsay is given in marriage in the middle of Spring. People ask, the narrator declares, what could have been more fitting than being given in marriage during the Spring, the season of life, of hope, of promise and persisting dreams. What could go wrong in such a season in which nature itself seems to declare that there is order in the world, that happiness prevails and good triumphs in the end? However, soon after being offered, the feeling of hope shatters and is taken away from the readers and is replaced by Prue's premature death. After brief moments of hope, "we are faced again with inevitable loss and a sense of despair because any vision of transcendence is so fleeting that it seems more like an illusion than a reality." (NICOLAY, 2014, p. 105-106). For all our penitence and toil, as Woolf suggests in her novel, we deserve only glimpses and fragments of divine goodness from which we can only try, but never succeed in composing a perfect whole or reading clear words of truth. Amidst the post-war chaos in Woolf's novel, not only is the world fragmented, but also the human beings are shattered. Connection is almost impossible and all one can do is, as Lilly Briscoe does in the beginning of chapter III, *The Lighthouse*, wonder what could it mean to carry on with a sense of being adrift and without being able to express one's feelings before the internal barrenness of the self and the external wasteland that the world had been turned into.

According to Nicolay (2014), such tone is recurrent in many of the works produced in England during the first half of the twentieth century and can be seen as an answer not only to the problems arising from WWI, but also to changes that emerged in the previous century, such as:

[...] The rise of industrialism and capitalism; new theories in science, the social sciences, and the arts; changing attitudes toward religion and politics; and an apparent diminution of the quality of human experience in terms of both the individual and the community. (NICOLAY, 2014, p. 2).

Anthony Burgess (1974) adds to what Nicolay proposes by stating that the literature produced at the turn of the nineteenth century is characterized, at times, by an attempt to find substitutes for a religion that is apparently dead, and at others by a desperate desire to find something to believe. In other words, the writers of the first half of the twentieth century were trying to figure out how to carry on after the several consequences arising from an environment of great social change, and, in order to do that, they were looking for answers that could help them make sense of this new order of things.

However, if, on one hand, the works by Eliot and Woolf tend to emphasize alienation and despair and depict characters that have turned almost completely inward, the narratives by Tolkien, on the other hand, call attention to the importance of fellowship and hope during periods of great toil and pain. The internal and external wastelands are present, in greater or lesser degrees, in all of his works about Middle-earth; however, the characters' actions in the face of adversity and of the damage done to the world diverge most profoundly from what is proposed in the works by Eliot and Woolf. The state of paralysis, so common in the narratives of the first half of the 20th century, rarely makes an appearance in the Tolkienian works. Tolkien believed that change required action, mainly collective action, that is why his narratives tend to underscore the importance and power of "the role of the individual in promoting and sustaining both the human community and the natural world in the face of those forces that would make a wasteland of it." (NICOLAY, 2014, p. 6). This major difference in the way hope and perspective are proposed in the works by Tolkien and in the ones by Eliot and Woolf is associated, to a great extent, to the mode these authors chose: Eliot's poetry and Woolf's novels are often permeated with realism; consequently, the characters in these writers' works are frequently too immersed in reality to have the necessary strength to go beyond their weaknesses, which makes feelings of despair and fragmentation recurrent in these narratives. In addition to that, the fictional world which the characters in Eliot's and Woolf's works inhabit is normally presented as an objective correlative of these character's feelings; that is why such worlds are often depicted as dreary and hostile wastelands that offer little perspective of hope. Differently from Woolf and Eliot, Tolkien resorted to fantasy to build his narratives. The author believed, as it is expressed in his essay "On Fairy Stories", that such literary mode started with an advantage over more realistic fiction; such advantage the author called "arresting strangeness", which means basically that fantasy has the narrative potential of immersing readers in a fantastic universe. In such fantastic setting, things which are not feasible or likely to happen in the real world are made possible by the use of fantasy. In this sense, even though the Tolkienian narratives also present characters facing the adversities deriving from wars and the difficulties of living in a land devastated by such conflicts, what is often underscored is the power and importance of fellowship as a means to overcome the crisis. With examples from *The Hobbit* and then with excerpts of *The Lord of the Rings*, I intend to demonstrate how this is so.

The Hobbit, published in 1937, tells the story of how Bilbo Baggins, a peaceful hobbit, "had an adventure, and found himself doing and saying things altogether unexpected" for one of his kind (TOLKIEN, 2014, p. 4). It is the account of how Bilbo managed to unite the peoples of Middle-earth (men, elves and dwarfs) in favor of a greater good. In it, he is recruited by a group of 13 dwarfs to go on a lengthy journey from the Shire, his homeland situated in the Western region of Middle-earth, to the

Lonely Mountains, located in the uttermost East, in order to reclaim the Dwarfs' home and treasure in the mountains, that had been taken from them by the ruthless and fearsome dragon Smaug. Even prior to the beginning of the quest, all the party knows that there is little hope of success and that the consequences of their attempt may be catastrophic; yet, they know that this little chance of success depends on their own efforts. Consequently, they start their pilgrimage hoping for the best and trusting on the success of their mission. However, when after much toil they approach the final stage of their quest and are faced with the wasteland that their homeland had become, hope, as the narrator tells us, starts to vanish from their hearts:

It was a weary journey, and a quiet and stealthy one. There was no laughter or song or sound of harps, and the pride and hopes which had stirred in their hearts at the singing of old songs by the lake died away to a plodding gloom. They knew that they were drawing near to the end of their journey, and that it might be a very horrible end. The land about them grew bleak and barren, though once, as Thorin told them, it had been green and fair. There was little grass, and before long there was neither bush nor tree, and only broken and blackened stumps to speak of ones long vanished. They were come to the Desolation of the Dragon, and they were come at the waning of the year. (TOLKIEN, 2014, p. 235).

It is important to notice, however, that even when hope starts to die and all the dwarfs begin to think the quest has failed, Bilbo refuses to give up; from his persistence, a solution arises and the dragon, after causing much havoc and killing many of the citizens that lived in Lake-town, a small town nearby the Lonely Mountains, is killed. With Smaug slain, the dwarfs reclaimed their dwelling in the mountains and also their treasure. However, as news of the dragon's demise spread, peoples from different regions of Middle-earth, thinking the dwarfs had been killed by the dragon, set forth to the Lonely Mountain to take a share of the treasure that lay there. Among these peoples was Bard, who was hoping to use part of the treasure to rebuild his city which had been utterly destroyed by Smaug. With Bard were also the elves from Mirkwood, who had learned about the disaster that had struck their friends from Lake-town and were willing to help as well as claim a share of the treasure. Most of the dwarfs, however, were unwilling to share any portion of their gold, not even with the people of Lake-town that had helped them reclaim their home and had suffered a great loss. The argument concerning the division of the treasure reaches so great a proportion that the dwarfs declare war to the people from Lake-town and the elves. However, when war between them is about to break, Bilbo and Gandalf⁵ manage to call their attention to an imminent danger that threatens to destroy them all: a great host of goblins is marching towards them, seeking revenge from previous grievances and lusting for gold. Putting their differences aside, the elves, the men from Lake-town and the dwarfs unite to face the hosts of goblins, enemies of them all. By their union they manage, after great loss, to defeat the goblins' armies and "now the northern world would be merrier for many a long day. The dragon was dead, and the goblins overthrown, and their hearts looked forward after winter to a spring of joy." (TOLKIEN, 2014, p.338). After the victory, the quarrel over the treasure is settled, the dwarfs finally agree to share part of the hoard,

⁵ A spiritual being that is sent to Middle-earth during the third age of that world to aid the free peoples of that world in the struggles against the evil powers of Sauron. While on Middle-earth, he took the shape of an old wise man and was perceived as a wizard.

and Bilbo, then, returns to his home in the West. Some years after his adventures, however, Gandalf and one of the dwarfs pay him a visit; the hobbit, then, decides to ask them how things are going in the East and, to his delight, he is informed that

[i]t seemed they were going very well. Bard had rebuilt the town in Dale and men had gathered to him from the Lake and from South and West, and all the valley had become tilled again and rich, and the desolation was now filled with birds and blossoms in spring and fruit and feasting in autumn. And Lake-town was refounded and was more prosperous than ever, and much wealth went up and down the Running River; and there was friendship in those parts between elves and dwarves and men. (TOLKIEN, 2014, p. 349-350).

It is interesting to notice how the possibility of hope and prosperity diverge from Tolkien's narrative to the ones by Eliot and Woolf: while in the first the characters are seen coming together to overcome the hardships they are faced with as a way to restore order amidst chaos, in the narratives by the latter the failure of communication and community is often underscored as the characters turn inward and become paralyzed by feelings of despair. If the Spring in Eliot's *Waste Land* and in Woolf's *To the Lighthouse* seems to fail to bring joy and hope, in Tolkien's work it is a sign of forthcoming plenitude and peace. Similar contrasts can be seen even more prominently in *The Lord of the Rings*.

The plot of *The Lord of the Rings* revolves, to a great extent, around the struggles and toils of the free peoples of Middle-earth (men, hobbits, elves, and dwarfs) against the powers of Sauron⁶ and its subordinates who threaten to turn all the land in a wasteland. Mainly, it tells of how a group of nine companions, called the Fellowship of the Ring, united under a common goal: overthrow Sauron and prevent him of causing further destruction. During their many journeyings across Middle-earth, the characters in the Fellowship of the Ring must struggle against the growing desolation caused by Sauron and his servants, and also against their own fears. The success of their mission depends, on one hand, on their understanding of their duty towards their people and also on their capacity to endure the hardships they are faced with; on the other hand, on the recognition that their hopes lie both on individual effort and on the power of fellowship, for "[i]ndeed in nothing is the power of the Dark Lord more clearly shown than in the estrangement that divides all those who still oppose him" (TOLKIEN, 2007, p. 453).

One of the themes that is often underscored throughout *The Lord of the Rings* is that of the importance of human connection and fellowship, mainly during times of great distress and turmoil, so much so that the group that sets from Rivendell⁷ after the Council of Elrond is named "The Fellowship of the Ring". It is interesting to notice, however, what exactly this fellowship represents: in a broader sense, it is a group of people that unite as a means to accomplish a difficult and dangerous task; but in another sense, that is often overlooked, it is also a group formed by totally different individuals belonging from different races that have different cultures, languages, beliefs, and values, but who have decided to set their differences aside and let go of their personal desires to follow an appointed path, for a common greater good. Starting with the four

⁶ A spiritual being in *The Lord of the Rings*. Sauron is the chief enemy of the Free Peoples of Middle-earth and the major threat in Tolkien's fictional universe.

⁷ An elven refuge founded by Elrond, lord of that city, during the Second-Age of Middle-earth. Located East of the Shire, the city became the main center of elfish culture in Middle-earth.

hobbits: they are not used to the dangerous life out of the Shire; more than that, they do not seem to know what to do, nor how to behave in the world beyond the borders of their homeland, so much so that they often feel helpless and regret their decision of joining the Fellowship:

‘I wish I had taken Elrond’s advice,’ muttered Pippin to Sam. ‘I am no good after all. There is not enough of the breed of Bandobras the Bullroarer in me: these howls freeze my blood. I don’t ever remember feeling so wretched.’ ‘My heart’s right down in my toes, Mr. Pippin,’ said Sam. ‘But we aren’t etten yet, and there are some stout folk here with us. (TOLKIEN, 2007, p. 388).

As it can be argued from the excerpt above, the hobbits believe they do not possess the necessary courage that is needed to accomplish the task they decided to accept. Passages like the aforementioned, recur all through the narrative; however, none of the hobbits turn back or give up, both because they know they are not alone and also because they are somehow aware that they have a role to play in the affairs of Middle-earth.

Probably one of the most remarkable achievements of the Fellowship of the Ring in terms of human connection is its potential of settling one of the oldest and most long-lasting enmities in the history of Middle-earth, that between dwarves and elves. The grievances between these two peoples date back to the First Age of Middle-earth and was, at first, connected to their lust of the Silmarils, gems of immense beauty crafted by Fëanor, a renowned elfish craftsman and warrior of that time. This conflict, which had been greatly appeased by the beginning of the Second Age, was rekindled once more by Sauron, who managed to disseminate discord in these peoples' hearts. By this point in history on, dwarfs and elves started to regard each other with growing mistrust and rivalry. Curiously enough, there is a representative of each of these races in the Fellowship of the Ring, Gimli and Legolas. At first, as it may be argued from the excerpt below, they were resentful towards each other and had difficulties in cooperating:

‘Well, here we are at last!’ said Gandalf. ‘Here the Elvenway from Hollin ended. Holly was the token of the people of that land, and they planted it here to mark the end of their domain; for the West-door was made chiefly for their use in their traffic with the Lords of Moria. Those were happier days, when there was still close friendship at times between folk of different race, even between Dwarves and Elves.’ ‘It was not the fault of the Dwarves that the friendship waned,’ said Gimli. ‘I have not heard that it was the fault of the Elves,’ said Legolas. ‘I have heard both,’ said Gandalf; ‘and I will not give judgement now. But I beg you two, Legolas and Gimli, at least to be friends, and to help me. I need you both. (TOLKIEN, 2007, p. 395).

However, along their journey, little by little the elf and the dwarf learn to set past grievances aside and start to enjoy each other's company. In fact, towards the middle of the narrative they are already very good friends. It is interesting to notice, though, that what makes such change in their behavior possible is, to a considerable extent, their understanding of the importance of placing the well-being of the collective before personal differences and animosities; such notion may be noticed in Gandalf's discourse in the paragraph above: the wizard is aware of the historical conflicts between elves and dwarfs, but he also knows that the Fellowship's best chance of success resides in their

uniting and working together. In the face of the growing darkness and destruction represented by Sauron, hope lies on community rather than on individuality.

Gandalf has a central function in the narrative: he is the one who guides and helps the Free-Peoples of Middle-earth in the struggles against Sauron. Despite being an extremely powerful spiritual being, Gandalf never tries to exert his powers as a means to make others follow or obey him. As Rudd (2011) points out, his chief strategies to aid his companions are his good and moral counsels as well as his encouragement; he is largely regarded by the characters in *The Lord of the Rings* as one of the wisest in the narrative. One of the reasons for that has to do with his notions of despair, wisdom, and necessity:

‘Thus we return once more to the destroying of the Ring,’ said Erebor, ‘and yet we come no nearer. What strength have we for the finding of the Fire in which it was made? That is the path of despair. Of folly I would say, if the long wisdom of Elrond did not forbid me.’ ‘Despair, or folly?’ said Gandalf. ‘It is not despair, for despair is only for those who see the end beyond all doubt. We do not. It is wisdom to recognize necessity, when all other courses have been weighed, though as folly it may appear to those who cling to false hope. (TOLKIEN, 2007, p. 350-351).

Gandalf recognizes the importance of keeping hope alive through dark times. In fact, the character's attitudes and discourse underscore the idea that hope of success lies greatly on agency and on the recognition of its importance. Thus, throughout the narrative he propels the other characters to action for he knows that idleness would result in the triumph of the enemy. In this sense, Gandalf seems to represent a kind of outer force that urges one to action and encourages one to fight the internal and external forces that tend to paralyze and alienate the human beings in the face of chaotic times. Such force seems to be largely absent in the narratives of Eliot and Woolf.

3 Final Considerations

Through the course of this article, I argued that even though the narratives of Tolkien, Woolf, and Eliot shared similarities concerning the issues they address, the way their authors discuss these issues and the literary techniques they used to do so differ to a great extent. The aftermath of WWI was accompanied by increasing feelings of alienation, fragmentation, and dislocation, which generated two main literary responses: on one hand there were the works of literary modernists such as T. S. Eliot and Virginia Woolf, in which the world is depicted as a wasteland with its inhabitants lacking in faith, hope, and beliefs to hold on; on the other hand, there were the works of writers such as J. R. R. Tolkien that, similarly to the writers mentioned above, also presented a darkened world. One of the main differences between the writers in these two groups, however, has to do with the way their narratives addressed the crisis they were facing: while the first seems to choose to focus on the damage the War caused to the world and its inhabitants, the latter tends to focus on how the power of faith, selflessness, compassion, and other virtues aid people in restoring the sense of human connection, power of community-building, and belief in a hopeful future.

If, on one hand, the narratives of Woolf and Eliot often depict characters turning inward and becoming paralyzed before the crisis they are being faced, on the other hand, with the acts of the characters in *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*, Tolkien

manages to depict both the importance and benefits of communion as well as the dangers of self-absorption and inwardness in times of growing turmoil and distress. Neither of these authors were blind to the problems of their times; they were aware that during periods of great crisis and chaos human beings may become alienated to the point of cutting themselves off from community and, as a consequence, feel paralyzed. However, Tolkien's narratives seem to make a much stronger case for the power of union and the importance of agency during such times, so much so that it is, to a great extent, due to these aspects that, after much toil and hardships, the characters in these narratives manage to restore the balance and well-being in their fictional universe.

Therefore, it may be argued that the main difference between the works produced by Eliot, Woolf, and Tolkien has to do with the way these writers chose to convey their ideas, as well as the possibility of hope their narratives offer for posterity and the importance of fellowship in the face of difficult times. Such difference is connected, to a great extent, to the mode these authors chose to express themselves: realism, in the case of Eliot and Woolf, and fantasy, in the case of Tolkien.

REFERENCES

BURGESS, Anthony. *English literature*. Harlow: Pearson, 1974.

DRABBLE, Margaret. *The Oxford companion to English literature*. New York: Oxford, 2000.

ELIOT, T. S. Hamlet and his problems. IN: ELIOT, T. S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 1920. p. 87-94.

_____. *The Waste Land and other poems*. (Edição de Helen Vendler). New York: Signet, 1998.

NICOLAY, Theresa Freda. *Tolkien and the modernists: literary responses to the dark new days of the 20th century*. Jefferson: McFarland, 2014.

RUUD, Jay. *Critical companion to J. R. R. Tolkien*. New York: Facts on File, 2011.

TOLKIEN, J. R. R. *The lord of the rings*. 2. ed. London: Harper Collins, 2007.

_____. *The Hobbit or there and back again*. London: Harper Collins, 2014.

WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. London: Penguin, 1992.

A NORMA DO AMOR: RELACIONAMENTO E ORDEM SOCIAL EM MACHADO DE ASSIS

Nathalia Pinto

Submetido em 15 de abril de 2019.

Aceito para publicação em 04 de setembro de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 121-133.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

A NORMA DO AMOR: RELACIONAMENTO E ORDEM SOCIAL EM MACHADO DE ASSIS

THE NORM OF LOVE: RELATIONSHIP AND SOCIAL ORDER IN MACHADO DE ASSIS

Nathalia Pinto¹

RESUMO: Vários críticos que estudaram a prosa machadiana mostraram que sua obra denuncia, comenta e ironiza a sociedade brasileira do século XIX em seus diferentes aspectos. Nada lhe escapou: desde a vida privada até a pública, figuram em seus romances e contos os vícios velados da burguesia brasileira que se queria europeizada. No presente artigo, pretendemos, na esteira do trabalho destes críticos, mostrar como as relações amorosas, entendidas também como relações sociais, são trabalhadas em três contos do autor que têm relações amorosas ou sentimentais em seu centro e que são atravessadas pelo dado social: neles está o retrato tanto do casal burguês quanto do casal pobre, menos comprometido com o código burguês, e o valor social do matrimônio.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; conto; relações amorosas; ordem social.

ABSTRACT: Several critics who have studied Machado's prose have shown that his work denounces, comments on, and makes fun of nineteenth-century Brazilian society in its different aspects. Nothing escaped him: from private to public life, his novels and short stories feature the veiled vices of the Brazilian bourgeoisie that wanted to be Europeanized. In the present article, we intend, in the wake of the work of these critics, to show how love relations, also understood as social relations, are worked in three short stories of the author that have love or sentimental relations in their center and which are crossed by the social data: in them there is the portrait of both the bourgeois couple and the poor couple, less committed to the bourgeois code, and the social value of marriage.

KEYWORDS: Machado de Assis; short story; love relationship; social order.

O nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
O nosso abraço mais apertado
Nóis não usa as bleque tais
Minhas juras são mais juras
Meus carinho mais carinhoso

(Adoniran Barbosa/ Gianfrancesco Guarnieri)

1 Introdução

Machado de Assis superou como poucos escritores brasileiros de sua época os esquemas e idealizações românticos. Sua identificação com a prosa realista, aliada ao

¹ Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutoranda em Estudos Literários Aplicados – Literatura, Ensino e Escrita Criativa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: nathalia@colegioconcordia.com.br

seu gênio sutil e a sua capacidade de leitura do mundo em que vivia e escrevia, permitiu que sua narrativa formasse provavelmente o desenho mais bem-acabado que a literatura registrou da vida brasileira do século XIX. Mesmo quando sua pena se volta para a vida privada, seus textos deixam ver o modo de ser e pensar do Brasil de sua época, tendo como poderoso subtexto o cruel antagonismo de classe de uma sociedade que evitava sua identidade colonial, mas não se livrava das amarras da lógica e economia escravocratas.

Um perfeito exemplo dessa dimensão ideológica que se esconde por trás de episódios que, à primeira vista, parecem restritos à trivialidade da vida cotidiana das personagens, está no texto de Roberto Schwarz “O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis”. Nele o autor retoma o breve romance de Brás e Eugênia, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e mostra que a razão fundamental para o não comprometimento de Brás com a jovem passa longe da deficiência física da moça, exageradamente sublinhada pelo narrador que a define sempre nos termos desta característica: Eugênia é coxa, ainda que bonita. O que há entre Brás e Eugênia é principalmente uma diferença de classe e de linhagem. O rapaz é “um Cubas!”, como exclama seu pai, para convencê-lo a investir em uma carreira que lhe dê celebridade, já Eugênia é uma filha bastarda. É mais fácil, mesmo para um cínico como Brás, acusar a inferioridade física de Eugênia (cuja responsabilidade cai na conta da natureza) do que sua inferioridade socioeconômica.

Para Brás, assim como para muitas das personagens machadianas, exemplares das elites brasileiras da época, o relacionamento amoroso e, conseqüentemente, o casamento são encarados como arranjos não só sociais como econômicos. Muito mais do que a realização de um apelo sentimental, esses laços têm uma função utilitária. Na trajetória de Brás Cubas, todas as suas tentativas de contrair matrimônio escondem a busca pela respeitabilidade que a figura de pai de família numa sociedade patriarcal evoca, imagem esta fundamental para a decolagem de sua tão almejada carreira política.

Outro ponto apontado por Schwarz sobre o episódio é a força moral e a dignidade do caráter de Eugênia. A jovem se mostra consciente dos ditames sociais que impedem essa relação e não assume voluntariamente a inferioridade na qual a situação a coloca. Esse orgulho dos pobres, especialmente das mulheres, que dessa forma são duplamente oprimidas pelo senhor-homem, também é recorrente em muitas personagens machadianas, inclusive na dinâmica das relações amorosas.

A análise de Schwarz dessa dupla opressão é bastante exemplar do quanto, na narrativa de Machado de Assis, as relações amorosas e/ou conjugais são atravessadas pelo dado da ordem social brasileira do século XIX. As obras reconhecidas como resultado da maturidade do escritor transcendem completamente a falácia do amor romântico e mostram homens e mulheres presos, por obrigação ou por vontade, às relações que, antes de mais nada, se constituem principalmente na esfera social. De acordo com o autor, “o episódio de Eugênia é uma obra-prima da técnica realista” (SCHWARZ, 2014, p. 79).

Casos como o da relação analisada por Schwarz aparecem em toda a ficção machadiana, tanto nos romances como nos contos. As personagens e os laços que as unem são reveladores, como no caso mencionado, não só de violentos antagonismos de classe, como dos papéis estabelecidos para cada gênero dentro da dinâmica dessas relações, dos diferentes níveis de comprometimento e do valor desses laços dentro de cada classe social, assim como da dimensão social do casamento. Dessa forma, encontramos aí um exemplo da “solidariedade entre observação social, esquema

dramático, organização das personagens e padrão – bem como ponto de vista de classe – da prosa” (SCHWARZ, 2014, p. 67).

O presente artigo pretende analisar três contos de Machado de Assis publicados originalmente na *Gazeta de Notícias*, entre os anos de 1883 e 1884: “Capítulo dos chapéus”, “O diplomático” e “Noite de almirante”. O objetivo dessa análise é concentrar a reflexão na dimensão ideológica que se esconde por trás das relações afetivas que estão no centro dessas narrativas curtas. O fato de terem sido originalmente veiculadas a partir desse periódico é bastante significativo, uma vez que essa publicação, fundada em 1874 (ainda que Machado só comece a publicar em suas páginas a partir de 1881), foi “uma novidade entre os jornais brasileiros, pois era vendida nas ruas e não apenas para assinantes. Era um jornal liberal no melhor sentido da palavra, politicamente independente, vivo e empenhado em apoiar boas produções literárias” (GLEDSON, 2006, p. 38). É importante ainda, para a reflexão que queremos propor, considerar que a *Gazeta de Notícias* abriu grande espaço para a campanha abolicionista através da publicação de textos de José do Patrocínio, posicionando-se ainda como antimonarquista em pleno calor da hora dos debates em torno da República e da Abolição.

Essas informações são relevantes, pois caracterizam esse jornal como uma publicação de caráter progressista e inovador dentro do contexto de seu surgimento, comprometida com a grande literatura e os verdadeiros ideais liberais que, como mostrado por Schwarz em seu famoso “As ideias fora de lugar”, estavam na boca e na pena das elites brasileiras da época, mas não nas ações. Ao publicar contos da natureza dos que serão analisados nesse artigo através desse veículo de comunicação, Machado de Assis oferece aos seus leitores uma radiografia das relações amorosas, familiares e sociais da burguesia brasileira oitocentista e, assim, lhes obriga a encarar as idiossincrasias e contradições implicadas em suas posições ideológicas, sua vida pública e privada.

2 “Capítulo dos chapéus” e a quase rebelião de Eva

Em “Capítulo dos chapéus”, os leitores têm a oportunidade de encontrar o que John Gledson define como o “feminismo” (2006, p. 38) de Machado de Assis. Isso porque o conto se desenvolve em torno da figura de Mariana, a jovem esposa de Conrado, que lhe pediu que trocasse de chapéu, pois o que usava não lhe ficava bem. Em resposta Mariana recebe do marido a humilhação em forma de teoria: por razões filosóficas, Conrado não trocaria o chapéu. A verdade é que o marido fazia uma manobra discursiva, que nada dizia, aproveitando-se da limitação intelectual da esposa (que só lia os mesmos livros: *A moreninha*, *Ivanhoé* e *o Pirata* e *Mot de l'enigme*) para demovê-la da questão e não realizar seu desejo. A simples vontade da jovem não seria realizada principalmente porque ela não costumava se impor e sua atitude desagradou ao marido, que considerou sua teima “imperiosa e áspera” (ASSIS, 2008, p. 313).

O fato é que Mariana “era, de ordinário, uma criatura passiva, meiga, de uma plasticidade de encomenda” (p. 313). A própria oposição quanto ao chapéu de Conrado não partira dela, e sim de seu pai, que mais cedo lhe fizera uma visita e convencera a filha de que aquele acessório não estava de acordo com a posição social do marido. O velho acreditava que o chapéu fosse insuficiente para distinguir o genro advogado dos demais na rua. Em outras palavras, o único movimento de imposição de Mariana não

aconteceu em nome da sua vontade, e sim da de seu pai. Ela oscila, assim, entre o desejo do pai e o do marido. Sua opinião, na verdade, não entra em questão e o marido desconsidera totalmente o seu pedido por desconhecer que a ideia partiu, na realidade, de um homem, o sogro. Sidney Chalhoub, ao relembrar os posicionamentos a respeito do debate abolicionista, discussão contemporânea de Machado de Assis, mostra que a preocupação com os senhores estava no centro da questão, pois tendo em vista o papel que desempenhavam na sociedade, não poderiam ser derrotados por uma lei que colocasse seus inferiores como vencedores: “o senhor tinha poder sobre o escravo, assim como o marido tinha direito sobre a mulher, o pai sobre o filho. Essa prerrogativa senhorial, o *potestas*, garantido na lei, constituía a força moral do senhor sobre seus subordinados – escravos, mulher e filhos, mas também parentela e agregados” (2003, n.p.). É interessante perceber que a mulher é listada ao lado dos escravos na representação do poderio dos senhores, pois ambos são propriedades dele e devem servi-lo e obedecê-lo. Além disso, a posição de Mariana nesse momento é de dupla submissão: ela é mulher/esposa e filha.

Ao contrário do que Conrado esperava da mulher, ela percebeu a humilhação pela qual passou, ficou irritada e decidiu se vingar: “sentiu que era um sarcasmo e, dentro de si, chorava de vergonha” (ASSIS, 2008, p. 314). Então vai à casa da amiga Sofia e lhe conta o episódio que vivera em sua casa. É interessante nesse ponto opor as descrições que o narrador faz de Mariana e Sofia. A primeira já foi caracterizada acima, e se diferencia de Sofia que é “não só muito senhora de si, mas também dos outros” (p. 315). Era muito bonita e tinha o poder de cativar homens e mulheres pelo físico e pela personalidade envolvente. Assim, Sofia convenceu a amiga sem dificuldades de que deveriam passear um pouco, enfim, sair. Sua intenção com o convite feito a Mariana era “restituir-lhe a posse de si mesma” (p. 319). Ou seja, a esposa de Conrado não era dona de si.

Em várias passagens o conto fala sobre a aversão de Mariana a sair em público. Vivia reclusa em sua casa, à espera do marido, garantindo que nada nem ninguém alterasse a ordem doméstica dos objetos e das pessoas, enquanto, no passado, quando solteira, a jovem teria sido uma “andarilha” (p. 313). Depois de casada, mereceu de Sofia a acusação de que “está ficando um bicho-do-mato” (p. 317). O costume de ficar em casa está, assim, claramente relacionado ao fato de que Mariana agora era uma mulher casada. Por isso, quando a jovem sentiu o desejo de se vingar do marido, achou que sair à rua seria o plano ideal. Jurandir Freire Costa, em sua pesquisa sobre a norma familiar burguesa brasileira no século XIX, aponta que “o sinal mais evidente da reticência com que a família abordava ou se deixava penetrar pelo meio social era o confinamento doméstico das mulheres” (1983, p. 101). E, mais adiante, esclarece:

A mulher tímida, reticente nas relações com o estranho, com o extra-familiar, resumia em sua conduta às determinações sociais que a aprisionavam na casa. O casamento de “razão” ou interesse; a inexistência do sentimento de amor entre os cônjuges; a inferioridade de “raça” ou “espécie” que lhe foi tributada; a dependência econômica para com o homem (pai, irmão, tio, tutor) e a rígida divisão do trabalho social compunham a moldura do confinamento da mulher (p. 102).

Vemos então que o hábito de Mariana de se restringir ao ambiente doméstico não é só seu, mas sim das mulheres casadas da época. Se Sofia não cumpria frequentemente essa determinação, era em função de sua personalidade forte, de sua vaidade e de seu caráter sedutor: era “Honestas, mas namoradeira” (ASSIS, 2008, p.

315) e gostava de ser vista e admirada, de fazer parte da vida agitada da rua. Era casada, vivia em casa uma relação que considerava mais democrática do que a que havia entre Mariana e Conrado, pois conseguia ser ouvida, expor e impor seus desejos ao marido: “Olhe, eu cá vivo muito bem com meu Ricardo; temos muita harmonia. Não lhe peço uma coisa que não me faça logo; mesmo quando não tem vontade nenhuma, basta que eu feche a cara, obedece logo” (p. 315). Em seu diálogo com a amiga, falando sobre o matrimônio, Sofia usa as palavras “despotismo” (p. 315) e “tirania” (p. 316) para caracterizar essa relação. Ou seja, Sofia pode sair, pois não aceita passivamente o papel de esposa que a sociedade burguesa lhe impõe.

Há ainda outro dado sobre o qual vale a pena refletir. A narrativa não traz qualquer informação sobre como se deu o envolvimento de Mariana e Conrado. Não se sabe se, como apontado acima por Costa, tratava-se de um matrimônio arranjado, o que era muito comum entre as famílias burguesas da época. O pai de Mariana, aquele que, nesse caso, seria o responsável pelo arranjo e pela escolha de Conrado como marido da filha, aparece no conto apenas para se opor ao uso do chapéu do genro porque está preocupado com a figura que faria em público um advogado usando um chapéu baixo. Fica claro então que o sogro se orgulha da posição ocupada pelo genro e preza por ela a ponto de insuflar a filha a se opor ao marido em nome da sua distinção social. Conrado poderia, portanto, ter sido escolhido pelo pai de Mariana, ou ainda, no mínimo, a união não se deu contra a vontade do pai da moça, e sim com seu orgulhoso apoio. Dessa forma, não é arbitrário considerar a possibilidade de que o casamento de Mariana e Conrado tenha se dado através de um desses acordos de interesses, nos quais, ao menos inicialmente, o laço entre os cônjuges é mais um arranjo do que um sentimento.

Além disso, a lógica do trabalho e as teorias pseudocientíficas da época, que frequentemente defendiam a inferioridade física, biológica e intelectual da mulher, reforçavam a restrição quanto ao seu papel social: seu espaço era a casa, seu trabalho era a família, sua razão de ser eram o marido e a maternidade. Não havia motivos para sair de casa. A saída à rua, no entanto, deixa Mariana nervosa, ao invés de satisfeita com a vingança. Uma inquietação crescente parece lhe sugerir que sua atitude é pecaminosa, tensão que aumenta quando, ao acompanhar Sofia ao dentista, encontra um antigo namorado. A jovem começa a sentir-se oprimida pela culpa, pela sensação de clandestinidade: não era certo sair, não era certo conversar com outros homens, reencontrar o passado, seu tempo de solteira. A agitação de Mariana vai aumentando e a moça se arrepende de ter discordado do marido, começa a achar que talvez Conrado tivesse razão. Sente uma repentina saudade de casa, do lar que havia abandonado há algumas poucas horas.

Esta diversão não o foi para Mariana, cujo espírito plácido e uniforme, ficou atarantado no meio de tanta e tão inesperada agitação. Ela chegou a levantar-se para sair; mas sentou-se outra vez. Já agora estava disposta a ir ao fim, arrependida e resoluta a chorar só consigo as suas mágoas conjugais. A dúvida começou mesmo a entrar nela. Tinha razão no pedido ao marido; mas era caso de doer-se tanto? Era razoável o espalhafato? Certamente que as ironias dele foram cruéis; mas, em suma, era a primeira vez que lhe batera o pé, e, naturalmente, a novidade irritou-o (p. 319).

O discurso indireto livre revela o que ia pela mente de Mariana: seu despeito e sua revolta em ser ridicularizada pelo marido, sem muita resistência, se transformaram em compreensão. Passa acreditar que agira despropositadamente e que ao “bater o pé”

com o marido, *naturalmente* o irritara. O advérbio, que pode ser lido como uma afirmação ou a reiteração dela, também deve ser entendido como revelador da ideia de que para Mariana, assim como para a sociedade que a produziu e educou, era natural que um homem, quando confrontado por uma mulher, se irritasse. A jovem sente-se no compromisso de entender aquilo que a norma social dita. Assim, depois de uma breve passagem pela Câmara, onde Mariana se sentiu ainda mais deslocada, - “Que tenho eu com a Câmara? Que me importam discursos que não entendo?” (p. 318) – a jovem finalmente volta ao lar.

Em casa, “restituída a si mesma” (p. 319), Mariana está em seu *habitat*. Ordenou ao jardineiro que colocasse um vaso de volta em seu lugar. Ela não gostava de mudanças ou revoluções, as coisas tinham seu lugar; as pessoas tinham seus papéis: “a monotonia trazia-lhe um grande bem, e nunca lhe pareceu tão deliciosa” (p. 319). Quando Conrado retornava à casa, trazia na cabeça um outro chapéu, o que surpreendeu a esposa, que correu aos seus braços e lhe pediu que mantivesse o antigo e que botasse o novo fora. Não só a mudança de chapéu, como a atitude do marido que acata as exigências da mulher, representavam “a nota desigual no meio da harmoniosa sonata da vida” (p. 320).

Infelizmente “a rebelião de Eva” (p. 315) esboçada por Mariana não chega a cumprir-se. Ao final ela faz questão de restituir o poder ao marido e se reorganiza no sentido de manter e defender o *status quo*. Se o projeto de emancipação encarnado por Sofia falhou na figura de Mariana, onde então se veria o feminismo de Machado de Assis mencionado no início dessa análise?

John Gledson faz uma incursão pelas figuras femininas do conto machadiano para mostrar que mesmo quando elas se conformam com o espaço restrito da opressão social e masculina cumprem o importante papel de revelar, ou ainda denunciar aos leitores a pobreza da existência feminina dentro da vida burguesa. Sejam elas frívolas como Sofia, ou passivas e dóceis como Mariana, todas são igualmente resultado de um sistema patriarcal que não as educa, que as esconde dentro de casa e que lhes concede apenas interesses superficiais: a moda, a leitura de romances tolos, a organização doméstica, a costura, etc. Em um conto da mesma época, “Uma senhora”, de 1883, citado por Gledson (2006, p. 106), o narrador dispara, ao comentar a superficialidade do caráter de sua personagem: “como quer [o leitor] que vivam as mulheres do nosso tempo”? Essa pergunta poderia muito bem esclarecer o desfecho de “Capítulo dos chapéus”. Poderia Mariana agir de outra forma? Parece, no entanto, que a compreensão inicial de que seu marido a humilhava e a sua ida à rua do Ouvidor se deram ao som da “Marselhesa do matrimônio”.

3 A diplomacia do casamento

O conto “O diplomático”, publicado pela primeira vez em 1884, na *Gazeta de notícias*, se desenvolve no seio da burguesia brasileira do século XIX, assim como a maior parte da narrativa machadiana. A trama tem lugar em uma reunião social, um jantar na noite de São João, na casa do escrivão João Viegas. A personagem-título é Rangel, um solteirão de 41 anos que recebeu dos conhecidos o apelido de “diplomático”. Através da movimentação e caracterização da personagem ao longo do conto, percebe-se que a alcunha se deve a sua habilidade e esforço em se relacionar: é ele quem lê a sorte dos convidados e faz o brinde antes da ceia. Sua vida pessoal

mediocre, sem família e posição social de destaque, é mascarada pela convivência em sociedade: é presença certa em reuniões, jantares e bailes, ainda que ocupe nesses espaços uma posição tão subalterna quanto a que ocupa na estrutura social.

A grande frequência de Rangel nesses eventos esconde, na verdade, um objetivo secreto: a esperança de um bom casamento. Há muito tempo ele sonhava com um matrimônio que pudesse lhe alçar a uma posição social superior e, graças ao “demônio das grandezas” (ASSIS, 2008, p. 420), Rangel chegara aos 41 anos solteiro. Além disso, sua presença na recepção de João Viegas tinha ainda um interesse específico: Joaninha, filha de 19 anos do dono da casa. A expectativa matrimonial, no entanto, não é o horizonte somente desta personagem, mas também de D. Felismina, outra quarentona caricata, descrita cruelmente pelo narrador como uma mulher “sem prendas, nem rendas, que vivia espiando um marido por baixo das pálpebras devotas” (p. 419).

É importante observar, entretanto, que ainda que a movimentação das personagens se oriente pela busca de uma esposa ou marido o que está em jogo aqui é a inserção social que o casamento, enquanto instituição burguesa, pode assegurar. Como nota Alfredo Bosi sobre os contos machadianos, “a maior angústia, oculta ou patente, de certas personagens é determinada pelo horizonte do *status*”, frequentemente buscado ou alcançado através “de um matrimônio com um parceiro mais abonado” (1982, p. 437). Apesar de Rangel ser um sonhador, que idealiza uma existência gloriosa e que joga o jogo do amor de sua época, tentando estabelecer um diálogo com Joaninha através de uma carta na qual declararia seus sentimentos, o que está por trás dessa perspectiva é uma dimensão utilitária do casamento. A tentativa de aproximação traçada por Rangel obedece completamente ao rito sentimental/casamenteiro burguês: a frequência na casa, as boas relações entre os parentes e amigos, a busca por se destacar entre os convivas, a manifestação do interesse através de uma carta: “A casca é idílica, o cerne é realista-burguês” (BOSI, 1982, p. 439).

O relacionamento amoroso aqui rompe completamente com a idealização romântica, pois há pouco espaço para a espontaneidade dos sentimentos, para as surpresas e rebeldias de um coração apaixonado. A busca de Rangel é pelo reconhecimento social e a respeitabilidade que um casamento com uma moça de estrato social superior lhe traria. O matrimônio não é, assim, a formalização de um sentimento, mas sim uma instituição, uma etapa indispensável de uma trajetória social respeitável. A sociedade oitocentista passa a ver no amor “a possibilidade de ser domesticado e reorientado para fins sociais”, ele torna-se “filho da biografia burguesa” (COSTA, 1983, p. 65).

Costa (1983) aponta ainda que a aristocratização da sociedade brasileira, que se dá a partir do período joanino, intensifica a vida social burguesa, o que ressignifica a importância do casamento enquanto instituição inseparável do *modus vivendi* das elites brasileiras. O autor ressalta, inclusive, o papel dos eventos públicos no rito casamenteiro, como o que serve de cenário a “O diplomático”: “A recepção converteu-se em lugar de exibição das qualidades dos filhos e de contendas entre famílias que tentavam incorporar a seus patrimônios a fortuna e os títulos do parceiro visado” (p. 108).

A domesticação do amor, transformado agora em convergência de interesses entre um homem, uma mulher e suas famílias, não deixa espaço para as grandes ações impensadas, para as emoções arrebatadoras, que outrora recheavam as páginas dos romances, retratando sentimentos fatais. Rangel assiste, no mesmo jantar em que pretendia entregar a carta a Joaninha, a um rapaz novo no convívio da casa seduzir a

todos os presentes, a moça, a seus pais e aos demais convivas. Queirós, apresentado naquele mesmo dia ao dono da casa, é jovem, bonito, elegante e muito desenvolto: sua presença na recepção causa o impacto necessário para o sucesso social - “Era o cetro que lhe caía das mãos” (ASSIS, 2008, p. 421).

Ao perceber o grande espaço que Queirós rapidamente conquista na casa, Rangel vê suas expectativas em relação a Joaquina seriamente ameaçadas. Ainda assim, ele reflete e elenca as suas vantagens em relação ao novato na casa e faz suposições sobre Queirós, para todos então um desconhecido. Nesse ponto, o pensamento de Rangel deixa claros quais são os critérios indispensáveis para a realização de um casamento com uma moça de família respeitável – não se trata de virtudes pessoais, mas sim de ter boas relações e, principalmente, condições socioeconômicas favoráveis.

Rangel passou da cólera ao desânimo, e, acabada a ceia, pensou em retirar-se. Mas a esperança, esse demônio de olhos verdes, pediu-lhe que ficasse, e ficou. Quem sabe? Era tudo passageiro, coisas de uma noite, namoro de São João; afinal, ele era amigo da casa, e tinha a estima da família; bastava que pedisse a moça para obtê-la. E depois esse Queirós podia não ter meios de casar. Que emprego teria na Santa Casa? Talvez alguma coisa reles... Nisto, olhou obliquamente para a roupa de Queirós, enfiou-se-lhe pelas costuras, escrutou o bordadinho da camisa, apalpou os joelhos das calças, a ver-lhe o uso, e os sapatos e concluiu que era um rapaz caprichoso, mas provavelmente gastava tudo consigo, e casar era negócio sério. Podia ser também que tivesse mãe viúva, irmãs solteiras... Rangel era só (p. 423).

O amor educado para o casamento, diferentemente do amor romântico, é comedido, obediente às regras e convenções sociais, age dentro daquilo que é de bom tom. Cabe aqui apontar o exemplo que Brás Cubas, talvez o maior herói burguês machadiano, também inclinado para o casamento e a respeitabilidade que ele proporciona, mas que, diante dos obstáculos que a vida lhe apresentou para a sua concretização, estagnou. Assim como Rangel, Brás não lutou pela formalização de seus relacionamentos, desistiu passivamente diante das dificuldades. À exceção de sua relação com Virgília e com Marcela, amores proibidos, onde a possibilidade de casamento era inexistente, os outros breves envolvimento afetivos que surgem na trajetória de Brás, por razões diferentes, não atingem o *status* de compromisso que poderia se tornar um matrimônio. O desejo pelo casamento é manifestado por Brás algumas vezes, mas sua movimentação na narrativa para sua realização é quase nula: “o amor nas *Memórias* é frouxo, evitando fazer frente aos seus adversários” (SCHWARZ, 2000, p. 134).

Frouxa também se mostra a afeição de Rangel por Joaquina: em todo o tempo em que foi assíduo na casa e amigo da família, ele nunca foi capaz de manifestar-lhe suas intenções em relação à moça. Ele não chega nem mesmo a ser rejeitado, já que seu interesse nunca foi conhecido. A atitude passiva em relação às possíveis futuras esposas, tanto no caso de Brás Cubas quanto no de Rangel, revela uma falta de força sentimental, uma afeição educada para os salões das recepções burguesas. A apatia sentimental de Rangel é tanta que ele chega a ser padrinho de casamento de Joaquina e Queirós, que se realiza seis meses depois da fatídica noite de São João retratada no conto. Ainda uma vez, o diplomático é presença garantida nos mais importantes eventos sociais.

4 O amor dos pobres em “Noite de almirante”

“Noite de almirante”, também publicado pela primeira vez em 1884 na *Gazeta de notícias*, nos apresenta uma situação nova em relação aos outros contos aqui analisados: a narrativa traz personagens provenientes das classes populares. Deolindo Venta-Grande era um marujo que abandonara há alguns meses sua paixão recente, Genoveva, uma “caboclinha de vinte anos, esperta” (ASSIS, 2008, p. 349), para uma viagem de instrução. A separação dos dois jovens se deu em meio a muitas lágrimas e juras de amor e fidelidade. O conto começa quando Deolindo está de volta à terra e vai ansiosamente ao encontro de sua amada.

Ao chegar à pobre residência onde a jovem vivia com uma tia, o rapaz é surpreendido por notícias que lhe acertam como uma bofetada: Genoveva não vive mais naquela casa, apaixonou-se pelo mascate José Diogo e, apesar dos conselhos da tia que julgava a decisão muito precipitada, foi viver em companhia de seu novo amor. Deolindo, transtornado, pede informações sobre onde mora o casal e segue para lá. Ao chegar ao destino, foi recebido por Genoveva com uma naturalidade desconcertante, como se se tratasse de uma visita qualquer. “ - Que é isso? Exclamou espantada. Quando chegou? Entre, seu Deolindo. E, levantando-se, abriu a rótula e fê-lo entrar” (p. 350).

Os antigos namorados começaram a conversar e inevitavelmente falaram sobre a radical mudança nos sentimentos de Genoveva. Deolindo lhe cobra a palavra dada, ela havia jurado esperá-lo. A jovem não tinha uma explicação muito satisfatória para dar a respeito de tal reviravolta. Pôde apenas dizer que a jura, na ocasião em que havia sido feita, era verdadeira, assim como a afeição que a animara, “Mas o coração mudou... Mudou...” (p. 350). Não havia outra explicação possível para o fato de que José Diogo aparecera e ela passou a gostar dele. Não havia outra causa a não ser a espontaneidade e imprevisibilidade dos sentimentos. O marujo, no entanto, não se satisfaz com o que lhe disse a moça, pois ele havia cumprido o que prometera e agora estava de volta, como haviam combinado.

Genoveva, entretanto, trata do caso com a mesma naturalidade com que suas afeições repentinamente mudaram. No passado o havia amado e por isso jurara, era tudo verdade. Agora, no entanto, as coisas haviam mudado e nada se poderia fazer sobre isso. Para ela não havia nenhuma dor ou tragédia no fato, havia apenas a necessidade de se conformar a essa nova realidade: “Genoveva não se defendia de um erro ou de um perjúrio; não se defendia de nada; faltava-lhe o padrão moral das ações” (p. 351). O narrador sugere que ainda que a moça afirmasse que seu juramento, quando feito, tinha sido verdadeiro, sua compreensão da importância desse compromisso era bem diferente da de Deolindo e das pessoas em geral. Ela desconhecia a força que tinha uma promessa como a que fizera. Compreende-se, assim, a sua tranquilidade em receber o marujo, ela não se sentia culpada de nada: “poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. Vede que estamos aqui muito próximos da natureza” (p. 351).

Apaixonar-se por Deolindo, esquecê-lo e a seguir apaixonar-se por outro homem tinham sido processos naturais e espontâneos no espírito de Genoveva, sendo assim, cumpria entendê-los como tal e assim a moça o fazia. O ex-namorado ainda lhe entregou uns brincos que lhe trouxera da viagem, e a jovem os aceitou, muito satisfeita com o presente. O rompimento que estão vivendo e o sofrimento do rapaz não a impedem de sentir-se merecedora do presente. Está claro que para o marujo ferido esse entendimento da situação não era possível. Ele ameaça então matar o seu rival, que não

está em casa. “Genoveva olhou para ele com desprezo, sorriu de leve e deu um muxoxo; e, como ele lhe falasse de ingratidão e perjúrio, não pôde disfarçar o pasmo” (p. 351). A moça faz pouco caso da reação eminentemente violenta de Deolindo. Sua surpresa diante das acusações que lhe são feitas mostra que para ela, assim como as ameaças do marujo, as juras de amor não devem ser levadas tão a sério.

Tendo se esgotado as esperanças de Deolindo, assim como a possibilidade de compreensão mútua sobre a situação, com a chegada da noite e de uma vizinha que os interrompe, só resta ao rapaz ir embora. Antes de partir, ele é capaz ainda de mais uma demonstração extrema de amor ferido e diz a antiga namorada que vai se matar.

- Muito bom rapaz, insistiu Genoveva. Sabe o que ele me disse agora?
- Que foi?
- Que vai matar-se.
- Jesus!
- Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as coisas, mas não faz. Você verá que não se mata. Coitado, são ciúmes. Mas os brincos são muito engraçados. (p. 352)

Genoveva, logo após a ameaça de suicídio do seu antigo amor, convida a amiga a coser. A jovem desfaz da ameaça de Deolindo pautando a conduta do rapaz pela sua. Ela jurou e não cumpriu, ele ameaça, mas não faz e é assim que as coisas são. Deolindo, de fato, não se mata e também não tem coragem de contar aos outros marujos, que sabiam de seu romance com a moça e de sua expectativa quanto a esse reencontro, que foi trocado por outro homem: “Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir” (p. 352).

O narrador atribui o entendimento pragmático de Genoveva das questões sentimentais à sua proximidade com a natureza, “que não conheceria pecado, nem culpa, nem remorso, apenas necessidades” (BOSI, 1982, p. 452) e à sua incapacidade de agir de acordo com os padrões morais sociais. Parece que a moça tem um caráter simples e não é capaz de compreender a complexidade da situação que vive. É possível, entretanto, perceber que na visão de mundo de Genoveva há um dado social, uma relevância ideológica.

Se é lícito comparar “Noite de almirante” com os contos já analisados, percebe-se que a noção de comprometimento amoroso que aqui aparece é totalmente diversa. Ao contrário de Mariana, de “Capítulo dos chapéus”, Genoveva é senhora de seu destino, e em suas mãos está sua relação com Deolindo. As amarras sociais e o fato de ser a mulher não a impedem de romper com as juras feitas ao marujo, nem de rapidamente ligar-se a outro homem. O mesmo se pode dizer em relação a “O diplomático”, pois aqui o relacionamento amoroso não é um negócio, um acordo de interesses firmado entre noivo e a família da noiva. A “caboclinha” age espontaneamente, segue os seus desejos, que podem inclusive ser passageiros, e sente-se livre para romper com a palavra dada se sua afeição mudar.

Como visto na seção anterior, para a burguesia brasileira oitocentista o relacionamento amoroso respeitável é apenas uma etapa rumo ao casamento, que se realiza como um acordo vantajoso para as partes. O matrimônio traz prestígio social para os cônjuges, que seguem o protocolo da família burguesa, e é um negócio que permite o aumento do patrimônio e a elevação na estrutura social através da ligação a uma família importante. Nas classes baixas, entretanto, as relações amorosas não obedecem à mesma lógica burguesa: não há preocupação com as aparências, já que o convívio social não é aquele das altas rodas, dos bailes, das recepções e dos jantares

com figuras importantes e, por isso, não segue o mesmo código de conduta. Tampouco a relação amorosa se constitui como negociata – não há patrimônio em jogo e, assim, as ligações se dão simplesmente pela imprevisibilidade do desejo e por isso podem, de um momento para o outro, mudar. A atitude de Genoveva mostra que entre os pobres, na medida em que não há nada a se perder – dinheiro, prestígio social, aparências – há uma maior liberdade, ou, para o narrador, pode-se agir naturalmente. Nesse estrato social a moral burguesa não faz sentido e, por isso, ela passa por um relaxamento que permite aos que não usam *black-tie* estarem mais próximos da natureza.

5 Considerações finais

John Gledson aponta que os contos machadianos, de sua fase dita “madura”, “constroem uma espécie de história nacional bastante cética e original” (2006, p. 48). Machado de Assis explora essa propriedade narrativa minuciosa e sutilmente, pois sua lente não está posicionada para os grandes eventos sócio-históricos do Brasil do século XIX, mas sim para o cotidiano da vida privada de homens e mulheres comuns. Interessa-lhe retratar o ser e agir da sociedade brasileira oitocentista para compreender assim o processo histórico de seu tempo.

Dessa forma, na obra do grande escritor carioca, as relações entre homens e mulheres assumem uma dimensão mais profunda e complexa do que o amor trabalhado pelos românticos. Os laços entre as personagens revelam os diferentes papéis reservados não só a homens e mulheres, mas também aos estratos sociais nos quais se inserem. O relacionamento afetivo e, mais ainda, o casamento têm significados e valores diferentes que repercutem as contradições ideológicas da sociedade brasileira da época.

Os três contos aqui analisados permitem que o cotidiano das personagens e seu modo de se relacionar iluminem o caráter da sociedade brasileira do século XIX, a mesma que escravizou e aboliu a escravidão, que se transformou em República, que se dividiu e se fixou em classes sociais cruelmente bem definidas. Essas narrativas permitem refletir sobre como nos relacionamos historicamente e sobre como o processo histórico influencia e conduz nossa vida privada, inserindo-nos assim ativamente, ainda que inconscientemente, como participantes dele.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos reunidos*. Porto Alegre: Pradense, 2008.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: ____ *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982. p. 437- 457.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARZ, Roberto. O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis. In: __ *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras 2014. p.65-80.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades; Ed.34, 2000.

FIGURAÇÕES DA RELIGIÃO CRISTÃ EM JOSÉ DE ALENCAR: ENTRE SANTOS, ERRANTES E AMALDIÇOADOS

Rafaela Mendes Mano Sanches

Submetido em 25 de abril de 2019.

Aceito para publicação em 04 de setembro de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 134-149.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

FIGURAÇÕES DA RELIGIÃO CRISTÃ EM JOSÉ DE ALENCAR: ENTRE SANTOS, ERRANTES E AMALDIÇOADOS

FIGURATIONS OF THE CHRISTIAN RELIGION IN THE FICTIONAL NARRATIVES BY JOSÉ DE ALENCAR: AMIDST SAINTS, ERRATS AND CURSED

Rafaela Mendes Mano Sanches*

RESUMO: O artigo tem como objetivo estudar a representação da religião cristã nas narrativas ficcionais *As Minas de Prata* e *Alfarrábios*, de José de Alencar, a partir de figurações de práticas culturais que envolvem as tradições eruditas e populares do Brasil Colonial. Em ambas as obras, o registro da religião apreende as manifestações do povo e o imaginário coletivo em torno do mito cristão, perpetrados pelas práticas dos jesuítas e de sua catequese, pelas tradições dos santos e pelo imaginário cristão sobre os motivos da maldição. Entre sagrado e profano, entre santos e demônios, José de Alencar constrói uma quimera religiosa em suas obras, rompendo com a pretensa visão homogênea de religião cristã cultuada no Império.

PALAVRAS-CHAVE: religião cristã; romance histórico; crônicas; cultura popular e erudita.

ABSTRACT: This study analyzes the representation of the Christian religion in the fictional narratives *As Minas de Prata* [The Silver Mines] and *Alfarrábios*, by José de Alencar, from the figurations of cultural practices, mainly considering the erudite and popular traditions of Colonial Brazil. In both works, the record of religion apprehends the manifestations of people and the collective imagination surrounding the Christian myth, perpetuated by the practices of the Jesuits and their catechesis, by the traditions of the saints and by the Christian imagination about the reasons of the curse. Amidst the sacred and the profane, amidst saints and demons, Alencar creates a religious chimera in his works, breaking with the so-called homogeneous vision of Christian religion worshiped during the Empire.

KEYWORDS: Christian religion; historical novel; chronicles; erudite and popular culture.

1 Introdução

Em 1857, José de Alencar publica nas páginas da imprensa o seu primeiro romance histórico, *O Guarani*, cuja escrita e publicação integra-se a um projeto literário de constituição do passado nacional e do caráter identitário do país, fomentado pelo ideal de unificação política e religiosa. A religião cristã seria responsável pretensamente por unir o povo em torno de suas doutrinas eclesiásticas e por instruir e moralizar a

* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). A autora realizou recentemente Pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (PNPD/CAPES- Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES), e, atualmente, é pós-doutoranda (PNPD/CAPES) do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto. E-mail: Rafaelamsanches@gmail.com

nação. Religião, povo e território resguardariam, assim, os traços que legitimariam a formação do Brasil, delineando-se como temas a serem debatidos na imprensa e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), lugares que orbitam em torno da política Imperial e difundem os assuntos de relevo ao processo identitário.

Debruçando-se sobre a memória do país, José de Alencar transita entre os diversos campos representativos da cultura brasileira, influenciando sobre o registro da história à luz de uma perspectiva edificante, sobre a invenção de mitos nacionais e de elementos regionais que supostamente traduziriam o nacional. No conjunto de suas obras, as narrativas consideradas fundantes exploram a reinvenção do Brasil Colonial, cujo campo de representações é circunscrito às maneiras de narrar o passado. Dentre os assuntos que imperam nos discursos historiográficos, a religião católica, a miscigenação e as tradições do povo, vinculadas aos papéis que exerceriam no desenvolvimento do Brasil, recebem lugar de relevo em obras de Alencar, como em *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *As Minas de Prata* (1865), e *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais* (1872), textos que compartilham entre si a atenção voltada para o período de fundação do país e para o ideal de coletividade. Não por acaso, tais narrativas tematizam a gênese da pátria e conferem, de diferentes formas, atenção ao povo, à medida que registram com nuances o passado nacional. Com efeito, a produção da década de 1860 e, sobretudo, a de 1870 colocam gradativamente o manancial popular no centro da ficção e problematizam as origens do país, conforme fragilizam a linguagem altissonante dos primeiros escritos. Se em *O Guarani*, a gênese do Brasil é pensada a partir da união do índio com o branco sob a perspectiva de um final mítico, em *Iracema*, por sua vez, a miscigenação, a despeito da dicção mítica, fratura o tom grandiloquente do primeiro romance. Em *As Minas*, publicado na mesma época de *Iracema*, a ficção explora com mais nuances as misturas de etnias junto às tradições da entidade coletiva, e de suas relações com religioso, o que já aparece timidamente em *O Guarani*. Em *Alfarrábios*, o componente histórico que, de acordo com os postulados da época, atestariam a veracidade dos escritos de José de Alencar, é afrouxado, aproximando-se das narrativas lendárias, tão recorrentes ao seu momento de produção. A escolha por escrever uma obra que pudesse dar vazão à ficção dialoga diretamente com o assunto a ser tratado, a memória do povo, de suas tradições e de suas histórias, impregnadas em suas narrativas, por repertórios e crenças da religião e arraigadas nas práticas locais do período da colonização. Logo, a vertente religiosa e suas representações ambíguas são exploradas em Alencar, sendo que as figurações da religião e do popular ganham maior expressividade em *As Minas* e em *Alfarrábios*.

Ora, *As Minas de Prata* e *Alfarrábios* concedem um lugar privilegiado à cultura popular e à formação da esfera eclesiástica no país. O romance histórico *As Minas* explora os boatos em torno das minas de prata, o *El dorado* brasileiro, além das festas e cortejos populares ao redor da religião católica, enquanto *Alfarrábios* aprofunda a dicção popular, ao colocar em cena, não a matéria atestada pela veracidade, de acordo com os postulados da época, mas sim a matéria permeável à imaginação, contemplando as lendas que constituem imagens do Brasil Colonial.

Em *As Minas*, a trama enfoca as lutas e aventuras pela posse do roteiro das minas de prata no século XVII, feito pelo personagem Robério Dias, o que desperta os rumores sobre o misterioso local. As fabulações em torno das pedras preciosas alimentam o imaginário popular entre terras portuguesas e espanholas, e as pedras tornam-se objeto de desejo e ambição por diferentes personagens, inclusive, pelos próprios membros da Companhia de Jesus. O enredo sobre as minas é extraído do

historiador Rocha Pitta, conforme as notas do romance histórico atestam e dialogam contundentemente com as imagens do *El dorado* brasileiro fabricadas desde o início da colonização. A prosa de natureza histórica apropria-se do mito que forjou os motivos da terra prometida e foi passado de geração a geração por via da transmissão oral. Não fortuitamente, os eclesiásticos possuem função importante na difusão do *El dorado*, visto que eram responsáveis pelo registro das riquezas da colônia a ser enviado à Metrópole, e cujas formas de levantamento se davam mediante manobras políticas sobre o seu público. Ainda que direcione críticas ácidas às práticas eruditas dos membros da Igreja Católica, Alencar elege o cristianismo como religião protagonista para suas obras, de maneira que os povos que professam outras religiões, como os judeus, são registrados sob o horizonte de tipificações negativas que os corou ao longo do mito cristão.

Alfarrábios, por sua vez, explicitamente vinculada pelo subtítulo ao gênero cronístico, apresenta como proposta inicial recolher relatos de episódios históricos dos seiscentos, apreendidos nos momentos de fundação da cidade de São Sebastião e de Olinda. Divididos em três crônicas, os relatos tecem reflexões sobre a participação popular e a transmissão da cultura oral no período de formação do território colonial, valorizando o tom lendário, à medida que os textos cronísticos, a princípio vinculados à historiografia oficial, afrouxam sua concepção de “verdade” (característica do gênero histórico) ao ponto de emancipar as fronteiras entre discurso oficial e o imaginário coletivo. A primeira crônica, “O Garatuja”, apresenta um episódio da concorrência do poder atemporal com o temporal, apreendendo os conflitos e entraves que circundam a fundação da Igreja de São Sebastião junto ao povo; a segunda, “O Ermitão da Glória”, narra as superstições dos marinheiros em torno de Nossa Senhora da Glória, padroeira dos “homens do mar”, e da fundação de uma ermida em sua homenagem. A terceira, “A Alma do Lázaro”, explora as experiências de um leproso durante a fundação de Olinda.

Nessas crônicas, Alencar emula um narrador oral que conta as lendas e histórias populares, plasmando-as em diferentes modalidades literárias. Na primeira narrativa, a crônica se aproxima da sátira, ridicularizando a figura dos jesuítas, na segunda, se aproxima de uma espécie de narrativa hagiográfica, ao contar a história do ermitão da Glória, e na terceira, aproxima-se de uma espécie de discurso memorialístico, ao apresentar as memórias de um escritor moribundo, Lázaro, cuja deformidade pela lepra o leva a ter uma vida errante, e assim, se aproximar do imaginário do maldito e amaldiçoado que tanto alimenta as lendas do Judeu Errante.

A ficção *Alfarrábios*, diferentemente dos escritos anteriormente citados aqui, concede maior ambiguidade à construção do passado nacional, explorando, para além da temática da miscigenação entre povos, o material lendário. Assim, a cultura popular é entrevista como um espaço de diálogos com a cultura erudita, ora como espaço convergente, ora como refratária, mas sempre como privilegiada para retratar os costumes e a época, cuja autenticidade na obra é atestada pela representação do espírito coletivo. Os motivos religiosos se inscrevem, em *Alfarrábios*, como elementos de crise e ruína, por um lado, e de encantamentos do cotidiano, por outro, e seus aspectos integram o repertório do popular e do erudito. Em sua extensa figuração na narrativa, a religião é difundida pelos membros da Companhia de Jesus, recebendo críticas e sátiras no exercício de sua institucionalização em “O Garatuja”; é integrada ao culto e ao maravilhoso popular, plasmando um material lendário redimensionado pela narrativa da vida do ermitão da Glória e ressignificado em face ao espírito considerado amaldiçoado de Lázaro.

Sendo assim, este artigo propõe-se a estabelecer um cotejo entre as representações da religião cristã de *As Minas de Prata* e as de *Alfarrábios*, sob as figurações do mito cristão, das doutrinas do cristianismo e de sua institucionalização no Brasil, que constroem as práticas populares e as eruditas. Atentaremos para as formas com que a esfera religiosa traduz os costumes da “gente comum” e da aristocracia, difundidos em práticas que ora se apropriam de imagens em torno de santos e demônios para explicar os fenômenos e acontecimentos do mundo, ora corrompem a figura de religiosos missionários, sendo, por isso, a forma institucionalizada do catolicismo criticada por diferentes vozes.

2 Configurações dos jesuítas em *As Minas de Prata* e *Alfarrábios*: da crítica séria ao riso zombeteiro

O pensamento de José de Alencar sobre estar a serviço da sua pátria e dos ideais espirituais e civilizatórios, legitimados pela imagem da catequese e das doutrinas moralistas e dogmáticas da Igreja Católica, esboçam o seu olhar na reconstituição do passado brasílico e, de certa maneira, na sua projeção do Brasil Imperial. Se os processos de nacionalização da Instituição Religiosa configuram diversificados conflitos na percepção de um passado coerente e unificado, Alencar reabsorve as contradições da esfera eclesiástica, encaminhando determinadas representações, cuja ambiguidade se realiza no aproveitamento do catolicismo em outras áreas e esferas.

Em *As Minas de Prata* (1865) e *Alfarrábios* (1872), a representação religiosa e as querelas políticas da Monarquia Católica de Portugal são circunscritas como um problema histórico e identitário, que traçam um elo em comum entre as obras do escritor. Aliás, os movimentos polêmicos da Igreja Católica, e, sobretudo, da Companhia de Jesus no território brasileiro estabelecem pontes temáticas entre os referidos textos.

As representações dos jesuítas à luz de suas práticas pouco escrupulosas levantam suspeitas por parte das vozes de personagens e do coletivo, sendo que, em ambos os escritos, a ficção alencariana responde aos entraves contemporâneos com maneiras distintas. No romance histórico, a escolha de uma dicção séria, consoante à postura redentora por parte da Corporação Religiosa, entra em diálogo com a proposta do gênero de representar a ficção com nota de veracidade e, supostamente, com menor liberdade imaginativa (“controle do imaginário”), e, com efeito, de instruir seu leitor. Já, em *Alfarrábios*, a forte inclinação à escrita satírica no texto “O Garatuja”, cujo gênero crônica flexibiliza as instâncias entre ficção e história e explora o elemento da tradição popular, forneceria combustível necessário para os efeitos fabulatórios e para as manifestações cômicas do povo. Assim, a tentativa do autor em parodiar a cultura erudita, coloca o povo como protagonista da história. Com efeito, em *As Minas*, o herói da trama, descendente do personagem histórico Caramuru, desmascara a conspiração dos jesuítas, ao passo que, em *Alfarrábios*, o personagem do povo, o enfeitado Garatuja, lidera um motim contra os prelados, promovendo uma rebelião popular contrária aos clericais da época. Enquanto o personagem protagonista aristocrático da prosa ficcional histórica consegue revelar o catecismo secreto dos padres, em “O Garatuja”, o integrante do povo satiriza o relaxamento moral da Companhia.

Alfarrábios, ainda que escrito posteriormente a *As Minas*, retoma as figuras dos padres e as imagens negativas dos jesuítas do romance histórico, que ultrapassam seus

ideais espirituais, e estabelecem uma relação questionável e complicada com a representação do povo. *As Minas de Prata* explora embates religiosos que são repensados em outros romances e narrativas, pois, apesar de separados por anos, eles apresentam um consenso na apreensão dos movimentos jesuíticos. Podemos interpretar que Alencar propõe uma conexão entre as recriações dos membros clericais, pois elas, em diferentes dosagens, estão envolvidas com a formação espiritual, educacional e política do Brasil, levantando indagações quanto ao desempenho jesuítico na moral e na ética.

No romance histórico, o personagem Gusmão de Molina é descrito como um jesuíta conspirador, cuja única devoção seria a representantes eclesiásticos poderosos e reconhecidos, pouco afeitos ao culto espiritual e aos rituais religiosos. A atuação de Molina reveste-se de mistério e de manobras planejadas às escuras, revelando aos poucos uma catequese secreta e intuições de enriquecimentos ilícito da Ordem Religiosa, que, por meio de uma extensa rede de contato em diversos lugares e países, age como manipuladora da população local, extraindo do confessional informações precisas para levantar fundos, e manejando estratégias para obter pontos de apoios junto a governadores. Por sua vez, o inaciano busca encontrar as tão famosas minas de prata na colônia portuguesa, e entraria na disputa pelas pedras preciosas, aproveitando-se dos personagens conforme lhe fossem convenientes, induzindo a um relaxamento moral que levaria, inclusive, personagens à morte. Não por acaso, a prática do catolicismo é encarada como problema na consolidação da pátria.

Dentre as maneiras de escrever a história da Companhia, a narrativa representa na sua estrutura romanesca o movimento de criação dessa Ordem, movimento esse que resgata o discurso controverso, exaltado e opositor que demarcou divergências no próprio seio da esfera eclesiástica. José de Alencar articula as dissidências entre os jesuítas Molina e Lourical, tendo em vista que elas já aparecem na Companhia desde o seu surgimento, e são reformuladas no decorrer de séculos, o que faz com que o literato, ao lado dos seus contemporâneos, articule a dimensão histórica das imagens jesuíticas com o contexto local.

Em *As Minas*, a Companhia é responsável pelo ensino da população local; a ela, é reservada a cultura letrada, à medida que a narrativa descreve e relata os longos anos de estudos dos clericais para obterem a formação eclesiástica. As zonas de contato entre a cultura letrada e a popular seriam representadas principalmente pelo espaço da Sé, e pelos confessionários, momentos em que os padres colhiam informações para o registro escrito dos costumes locais em seus alfarrábios, extraído de uma fonte popular, por sua vez, considerada menos segura. Os escritos sobre as minas, por meio de vozes nos confessionários, foram levantados por Molina, por exemplo. Desse movimento de circularidade, a lenda das minas constrói-se em torno da oralidade, transformando-se num conto popular, que nutria a imaginação das pessoas. A Instituição Religiosa adotando um papel de protagonista frente à busca do *El Dorado* tiraria proveito do filho do descobridor das minas, Estácio, mantendo-o sob vigilância contínua. Estácio, por sua origem mestiça, experimentaria uma trajetória de representante da nação, e desmoralizaria o padre Molina. O final da história conta com tragédias e com mortes, o que dá uma dicção menos altissonante à narrativa.

Entre o mestiço nobre e o religioso corrupto, a prosa constrói os problemas identitários da nação, refletindo também sobre a dificuldade do registro histórico daquela época, cujos documentos seriam fornecidos pelo material dos jesuítas e pelas versões orais das minas. A perspectiva fragmentária do romance referenda, ainda que

timidamente, ao caráter insuficiente da voz narrativa em retratar o passado da nação. Nesse sentido, José de Alencar promove uma discussão sobre a própria confecção de seu romance e de sua veracidade histórica, ao mesmo tempo em que considera o espaço do povo na escrita da história. Em outras palavras, o autor traz para a sua produção romanesca a presença de alfarrábios, a figura de padres cronistas e referências a documentos de época, que articulam, de forma fragmentada, as fontes históricas, bem como a própria construção da obra. Ao mesmo tempo em que os padres trocam cartas e escrevem alfarrábios, o romance se escreve nas mais variadas formas, trazendo as possíveis versões das minas. Ao se tomar que os jesuítas faziam “histórias”, o romance histórico, a crônica e os alfarrábios, se embasam na relação entre diferentes narrativas e diferentes níveis de veracidade, de modo que estas relações parecem tensionar timidamente os componentes entre imaginação e história; entre campo popular e campo histórico. Na obra, os registros seriam escritos por conta do que se ouvia no confessionário, de modo que este espaço se perfaz como o mediador entre duas culturas distintas, convocando o povo para o papel de difusor da memória da pátria.

A leitura antijesuítica que sua obra realiza diante das controvérsias clericais do seu momento de produção, circunscreve uma crítica séria ao papel dos jesuítas, e atende às preocupações de seus contemporâneos. Sobretudo, em meados do século XIX, os loiolanos ocupam a atenção dos letrados por ameaçarem a autonomia administrativa do Império. Por sua vez, a inclinação antijesuítica de José de Alencar receberia uma nova dicção em *Alfarrábios*, o tom satírico. O poder eclesiástico é satirizado por meio de manifestações de imagens grotescas referentes ao baixo, cujo tom visa à libertação dos dogmas pouco moralistas dos clérigos. Nesta narrativa, a participação do povo que, em *As Minas*, fica relegada, sobretudo, ao contato com os inacianos, aumenta proporcionalmente à exploração de relatos de lendas e tradições que ressumbram os costumes populares, e ganham autonomia para ridicularizar os membros clericais.

Na primeira crônica de *Alfarrábios*, “O Garatuja”, a cultura popular é apreendida pelas crenças e valores evocados pelo evento de uma construção da igreja; pelas superstições em torno do personagem Garatuja, oriundas do simples fato de seu nascimento ter se dado sob circunstâncias misteriosas; pelo culto popular, representado pelas novenas; e sobretudo, pelas manifestações artísticas e movimentações da turba, as quais exploram o riso e o rebaixamento, fornecendo referências para que a obra explore os pontos de interação e os espaços de mediação entre o erudito e o folclórico. As caricaturas do personagem Ivo, conhecido como Garatuja, exploram o material de arte e colocam em debate o lugar do artista. As atuações desse sujeito lançam reflexões em torno do espaço do artista junto ao povo, pois, a princípio, à sua revelia, o protagonista participa de um movimento de resistência à emancipação do poder tirânico da religião, sendo, pois, um símbolo de irreverência.

Ivo transita entre a cultura escolástica e a do povo, e se por um lado, representa o mediador entre elas, por outro se localiza como elemento de rebeldia dentro do sistema de crenças. Garatuja parodia a cultura de cima, fazendo desenhos dos religiosos, e inferindo no sistema de práticas da religião como único e hegemônico. Num segundo momento da crônica, Ivo, vulgo Garatuja, faz uma pintura visando intervenção política, pois, já consciente do seu lugar, lidera o motim contra o prelado.

Com acesso aos conhecimentos eruditos da Companhia de Jesus, o referido personagem a renega, e, ao contrário de apresentar uma vocação religiosa, faz retratos satíricos dos jesuítas, enveredando-se pela arte pictórica e pelo riso. Considerado um burlador impenitente, é expulso da Companhia. A vocação do protagonista dá nome à

crônica; não por acaso, é significativa no desenrolar da história, ao incomodar as autoridades, visto que sua arte acompanha os movimentos dos poderosos da Igreja e suscita reflexões, instigando o povo contra as autoridades.

Um dos desenhos de Garatuja que causou rebuliço entre os jesuítas foi um quadro que tematiza a submissão dos religiosos aos caprichos de viúvas ricas. Garatuja retratou um carneiro a correr com uma velha sobre suas costas, e atrás do animal, desenhou vultos com roupas pretas, cujos narizes farejavam o objeto que estava adiante. A pintura fazia, assim, uma caricatura sobre um acontecimento da época, visto que os jesuítas atendiam as veleidades de uma viúva rica a fim de herdar sua herança; contudo, tal mulher não lhes deixara quase nada em seu testamento. O feito de Garatuja foi compreendido como desacato e blasfêmia às figuras de respeito da colônia, haja vista que os efeitos cômicos do quadro rebaixaram os religiosos, que retratados sob o símbolo de narizes que cheiram o baixo corporal de um animal, foram expostos ao ridículo, metaforizando a situação do desengano dos jesuítas. Ao lado dessas imagens simbólicas dos clericais, outro desenho com grande significância dentro da obra, foi realizado quando Garatuja já liderava a turba contra os religiosos, e realizou uma pintura misturando corpos de animais aos rostos dos membros dos eclesiásticos, o que gerou um riso incontrolável por parte da multidão.

As possibilidades subversivas da imitação não passavam despercebidas, pois as próprias formas dos elementos eruditos eram ridicularizadas pela imitação, e o mundo oficial era “virado de ponta-cabeça”. Assim, revelando o mundo às avessas, motivo recorrente nas formulações de Bakhtin (1993) sobre realismo grotesco e carnavalização, Ivo desperta o povo para sua função e papel social, no caso, relacionados à memória da cidade, e à política. O riso entra como mecanismo de diferenciação; destruindo a seriedade do grupo clerical, influi sobre a base do grotesco, e corrói o discurso sério e unilateral.

Na obra, as vias do grotesco se manifestam como formas inerentes à dinâmica do ciclo da vida do povo, para elaborar uma forma de riso baixo e redentora, que dessacraliza os aspectos sublimes da Ordem dos Jesuítas por meio de uma desmitificação de sua imagem, surtindo o riso fácil e reduzindo a vida oficial ao universo caricaturesco, sob a perspectiva da bufonaria. A sátira ao modo de vida dos jesuítas, pautando-se nas imagens ligadas ao baixo corporal, remeteria à dinâmica das práticas religiosas, reduzindo-as ao espantalho cômico. As cenas das pinturas grotescas parecem desafiar a lógica conforme o tom de blasfêmia desafia os representantes de Deus. As manifestações populares que parodiam o mundo oficial são próprias das dinâmicas dos coletivos e de suas práticas festivas que transitam pelas práticas eruditas e a as apropriam por meio de seu repertório.

Do tom sério ao riso baixo, as obras de Alencar promovem respostas negativas à presença dos jesuítas no Brasil, dado o seu contexto particular. Nos oitocentos, a Ordem entraria em circulação nos mais diversos países, e chamaria a atenção tanto por seus avanços políticos quanto pelos avanços econômicos, sendo que, no Brasil, é reinventada como símbolo dos missionários, ou como figura decadente e corrupta do mito jesuíta de Pombal. Em diálogos com seus conterrâneos, e por meio de modalidades literárias específicas, o romancista representa a Companhia numa mesma época, o século XVII. A nota de seriedade do romance histórico *As Minas* cede espaço para a sátira e convocação do povo em *Alfarrábios*; logo, a dinâmica da caricatura apresenta-se dentro dos festejo tão afeitos as comemorações populares. Ao conceder espaço à

protagonização do coletivo, a sátira e o riso baixo são incorporados na estrutura como reminiscências dos costumes da cultura popular.

3 O missionário e o ermitão: a trajetória lendária de dois santos

Se em meados do século XIX, as leituras antijesuíticas acalentam as páginas da imprensa, por outro, o debate em torno dos loiolanos também deixa entrever uma imagem positiva dos religiosos. Sob uma vertente dúbia, a Companhia de Jesus terá uma imagem elevada em decorrência dos primeiros jesuítas do Brasil, “os missionários”, e outra decadente atribuída aos jesuítas corruptos, posteriores à fase áurea da Companhia. Com menor atenção e alcance, a figura do missionário também aparece em Alencar. Entre os letrados, sobretudo, os do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a escrita e a reinvenção da pátria compreende a memória dos jesuítas missionários e perpassa por uma linguagem sublime, altissonante, descrevendo a vida de sacrifícios dos primeiros religiosos. Essa linguagem é plasmada em *As Minas de Prata* em torno do reverendo Ignácio de Louriçal. A imagem de eclesiásticos aproximada da de santos e anjos já entra em circulação em outras obras ficcionais da mesma época, e se configuram como importantes referências para *As Minas*, como o personagem Gabriel de *O judeu errante*, de Eugène Sue. Assim, os elementos sublimes atribuídos aos jesuítas são confeccionados pelo mito do missionário, e pelas histórias lendárias sobre os grandes feitos extraordinários e heroicos dos primeiros padres do Brasil Colônia, narrados nas crônicas jesuíticas e que serviriam de modelo à prosa alencariana.

Em *As Minas de prata*, o padre Ignácio de Louriçal representa a entrega do jesuíta à missão espiritual e, por extensão, à catequização dos índios. Em contraste com Molina, Louriçal questiona de maneira contundente os ideais de seu colega travando grandes discussões com outros membros. Contrapondo-se à corrupção da Ordem, retira-se para o sertão, demonstrando uma trajetória de sacrifícios e austeridade.

Os princípios de Louriçal são reapropriados na figura virtuosa de Ayres de Lucena no texto “O Ermitão da Glória – lenda”, de *Alfarrábios*. Ao gosto da sensibilidade romântica, as virtudes redimensionadas pelo forte apelo lírico que apreende poeticamente a vida reclusa e de grande devoção a santos de Ayres, são marcadas por melancolia e mistério. Louriçal aproxima-se de Cristo, Ayres torna-se uma imagem cultuada por sua devoção à Santa dos Marinheiros, e ambos vivenciam situações sob os expedientes de tragédias, de sofrimentos, tornando-se referências para o coletivo e, sobretudo, no caso de ermitão, para o imaginário da época.

Em *As Minas*, as representações da Ordem Inaciana oscilam entre dois polos contrastantes; em uma delas, o romance representa a missão catequizadora dos jesuítas e suas dificuldades perante as diversidades das matas embrenhadas, bem como a resistência dos aborígenes:

O mancebo [Estácio] reconheceu imediatamente, **no venerável apóstolo** do deserto, seu antigo mestre do Colégio da Bahia, o padre Inácio do Louriçal. **O santo homem, voltado ao martírio**, conservava a mesma placidez e mansa humildade, que ornavam seu semblante, oficiando no altar, ou lendo nas aulas. A alma posta em Deus, que ele via no arroubo de sua fé, não se apercebia do que se passava na terra, **nem sentia as torturas que o punham**; seu espírito abreviara as tribulações da vida, e já despregava-se de

uma carne seca e definhada para voar ao seio do Criador. (ALENCAR, 1958a, p. 1139 e 1140; grifo nosso).

Neste contexto, o jesuíta Ignácio se encontrava em pleno ritual antropofágico, e, após ser salvo pelo protagonista, continua sua missão no sertão:

- Esta é minha missão, Estácio, enquanto não chegar a minha hora. Até lá **Deus virá em meu auxílio**, como hoje, como tantas outras vezes. Aqui serviu-se ele dos vossos braços valentes, meus filhos; lá da voz débil de seu servo; amanhã ninguém sabe de quê. Tudo serve aos poderosos desígnios da Providência.

[...]

Estácio desde a separação do Padre Inácio, que ficara pensativo; aquela nobre abnegação e sublime caridade deviam de impressionar uma alma feita como a sua para os grandes e generosos impulsos. Ele envergonhou-se de seu valor e intrepidez comparando-os àquele sereno heroísmo do mártir, que em outro estímulo mais que a fé robusta, se afrontava com o suplício horrível e bárbaro, e buscava a morte obscura e ignorada com o mesmo entusiasmo do soldado que marcha à conquista da glória no campo de batalha. (ALENCAR, 1958a, p. 1145 e 1146; grifo nosso).

Nas passagens que simbolizam o sacrifício do padre Inácio em nome da Ordem a estrutura textual articula os aspectos estéticos e temáticos das crônicas da Companhia de Jesus, como a visão providencialista e os ingredientes do discurso épico, que se reestruturam no discurso literário sobre a atuação espiritual do missionário. Assim, a presença de Inácio no sertão consagra e sacraliza a imagem dos jesuítas como peregrinos, dispostos a arriscar sua vida pela pregação, elementos veiculados pelos tratados referentes à Companhia, como o livro do Padre Simão de Vasconcelos, o de Fernão Cardim, e dentre aqueles que aparecem citados na própria obra de Vasconcelos. Ao lado dos escritos da própria Companhia, a imprensa e o IHGB representam os primeiros anos dos jesuítas na América como o “período áureo”.¹ Na obra, as representações das missões e do caráter educador também se fazem presentes.

¹ Na trama alencariana, as fortes imagens exploradas do jesuíta sacrificado no sertão faz jus à figura do missionário, contemplando os inicianos mártires do Brasil. Dos jesuítas da primeira geração, damos relevo ao jesuíta Anchieta que ganha espaço por conta de sua Beatificação em Roma (*ABELHA RELIGIOSA*, 01/08/1854, p. 4). Assim, os tempos áureos dos inicianos são simbolizados na imagem do padre Inácio. A mitificação dos jesuítas da primeira geração construída pelo IHGB ganha força ao ser legitimada em Roma, servindo de fonte histórica a obra de Alencar: “Cartas de Roma anunciam que para dezembro ou janeiro seguintes, estará já terminada a causa dos quarentas jesuítas, que tendo por chefe o padre Inácio de Azevedo, e dirigindo-se ao Brasil, foram martirizados junto à ilha das Palmas, pelo furioso calvinista Jacques Soria, em 15 de julho de 1570. Desde muito que tem culto público em Roma, e parece que o processo tem por final principal provar a legitimidade desse culto.” (*DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO*, 22/12/1853). O culto apresentado pelos jesuítas redimensiona as imagens de tortura dos loiolanos no Brasil, enquadrando-os dentro do discurso que reconstroem os inicianos como missionários, dispostos a morrer por sua missão. Nesse sentido, eles são representados como poderosos modelos de integrantes a serem seguidos, de forma que aponta uma linha de continuidade, pois a atuação deveria ser seguida. Ou seja, os jesuítas em Roma, ao mesmo tempo em que circunscrevem a memória do seu passado, a projeta para o presente, fazendo se legitimar no culto, representante das linhas tênues entre passado-presente. Da mesma forma, José de Alencar, ao construir os sacrifícios do personagem Inácio, consegue reviver o passado simbólico da Ordem, estendendo para sua obra os sentidos contemporâneos a ela, com os quais os seus leitores poderiam ter acesso. A rede de significação aumenta, ao levar-se em conta o romance de Eugène Sue, o *Judeu Errante*, que representa o jesuíta Gabriel sendo sacrificado.

A figura mítica do missionário de *As Minas* auratiza a prática dos membros religiosos e a cultura erudita da época, confere dignidade à história do Brasil e ressumbra em outras obras do autor, como em *Alfarrábios*. Confeccionando a lenda do ermitão no paradigma da figura reclusa e que beira à santificação, a crônica redimensiona o tom épico do romance histórico, revestindo-o do maravilhoso popular em *Alfarrábios*, afeito as histórias de tragédias e às notas de encantamento exploradas do cotidiano do povo.

“O Ermitão da Glória” relata a história do marinheiro Ayres de Lucena e de sua trajetória junto à construção da ermida de Nossa Senhora da Glória, espaço dedicado à “Padroeira dos Marinheiros”. Após não cumprir a promessa feita à Santa, o personagem perde sua mulher amada, e torna-se um eremita em estado profundo de meditação. O recolhimento, índice de sua redenção e devoção, torna sua experiência misteriosa, e atrai outros peregrinos ao local, transformando sua figura em material lendário. A história circunscreve uma experiência que transborda melancolia, dor, sofrimento, e que referenda à vida sagrada, contida na imagem da ermida, e à experiência individual do personagem, experiência autêntica que se aproxima do coletivo.

O culto à ermida transforma Ayres em um santo por dedicar sua vida a uma espécie de monastério. O lugar transforma-se em um antro sagrado. Do âmbito de sua experiência individual, a história de Ayres transita para a construção do imaginário coletivo na obra, e alimenta a primeira memória da ermida do Rio de Janeiro. A narrativa aproxima-se da atmosfera do medievo, conforme recupera a imagem das hagiografias e das histórias de santos que sacrificam suas vidas, sendo aqui a história de Ayres muito mais reconhecida pela difusão oral do local do que propriamente pelos aspectos de santidade do personagem.

Com efeito, a ermida se transforma em lenda, ao passar de um personagem para outro, de Ayres para Caminha, de uma narrativa a outra, via transmissão oral – e os mediadores dessa dinâmica são os peregrinos:

Antônio de Caminha aceitou o legado de Ayres de Lucena. Vestiu a esclavina do finado ermitão, e tomou conta da gruta onde aquele vivera tantos anos. Viera [Antônio Caminha] àquele sítio como em santa romaria para obter perdão do agravo que fizera á imagem de Nossa Senhora da Glória, e chegara justamente quando expirava o ermitão que a servia. Resolveu, pois, consagrar o resto de sua vida a expiar nessa devoção a sua culpa. Toda a gente de S. Sebastião e muita de fora iam em romagem ao outeiro levar as suas promessas e esmolos [...] (ALENCAR, 1958b, p. 115).

Por sua vez, o ermitão da Glória demonstra uma consciência elevada diante dos fenômenos corruptíveis do mundo, pois, para alcançar o caráter da “grandeza”, própria do eremita, priva-se de experiências empíricas e, através de um esforço contínuo, anula seus desejos e paixões. Nesse ponto, a linguagem assume seu caráter sublime. Ao viver em condição de silêncio absoluto e de isolamento, ele experimenta não só um estado de privação, a partir do qual tenta encontrar sua redenção, mas também constrói um local sagrado para a comunidade. Daí se entrecruza sua tragédia pessoal com a fundação de um lugar sagrado. Sua devoção acaba sendo reconhecida, e o título ermitão da glória dialoga com função religiosa ocupada pelo eremita.

Assim, as obras compartilham imagens em comum em torno do sujeito religioso que se sacrifica para servir à comunidade, incorporando os componentes da santificação, e compartilhando com as imagens dos jesuítas missionários as figurações míticas, cujos motivos como sofrimento, devoção, austeridade, são transferidos para os

personagens. As imagens do sublime reverberam em ambas as narrativas, e contrastam com tipificações negativas dos jesuítas. A mentalidade reconstituída para época traduz, sobretudo, o olhar de encantamento da “gente comum” sobre as manifestações do maravilhoso do mito cristão naquela realidade local; em *As Minas*, com menor relevo, em *Alfarrábios*, com lugar de destaque.

Dessa maneira, as narrativas operam com as figurações do religioso em instâncias distintas, tecendo considerações relevantes sobre o espaço reservado à formação das tradições religiosas no Brasil.

4 Malditos, errantes e hereges: as figuras amaldiçoadas do judeu e de Lázaro na ficção de Alencar

A escolha de José de Alencar por ficcionalizar as doutrinas cristãs e sua difusão no território colonial por meio do registro da atuação dos missionários e dos membros do Colégio dos Jesuítas confere a sua escrita uma função moral e instrutiva cujas orientações exploradas são de naturezas espirituais, moralizantes e civilizatórias. O contato entre o prelado e o povo também confere lugar de relevo aos aspectos do repertório religioso popular. Ao eleger o cristianismo como referência mítica de suas narrativas, Alencar aproveita-se também dos motivos que cercearam negativamente figuras simbólicas e paradigmáticas do mito cristão, como o judeu e o personagem de Lázaro, sendo que os traços de ambos os personagens em suas obras instigaram a curiosidade e o mistério envolto da atmosfera do sujeito amaldiçoado e maldito, conforme o autor os aproxima do repertório de figurações demoníacas que receberam lugar de relevo no romantismo, por promoverem o estranho e inusitado, tão cultuado pela estética romântica. Daí ser possível depreender dos textos alencarianos motivos reincidentes que marcam determinados personagens e sugerem ligação entre ideias com forte apelo ao imaginário do subterrâneo cristão. Configurados por imagens da maldição e de seus desdobramentos para a situação de peregrinação e isolamento, comuns ao mito do judeu errante e ao ser maldito centrado em Lázaro, os pontos de contato, em maior ou menor grau, são compartilhados das imagens do “anjo caído”.

Em *As Minas de Prata*, as ações dos personagens hebreus ressumbram um conjunto de significações que edificaram o mito do judeu errante, à medida que suas características entram em conflito com os personagens católicos. No romance histórico, os hebreus são os personagens que conspiram contra a pátria, pois, por não pertencerem ao território, visto serem imigrantes, formam alianças com os holandeses, a fim de tomá-la. A partir dos signos que parecem evocar o mito do errante, Alencar aclimata tais marcas simbólicas para a particularidade do território brasileiro. O judeu, em sua obra, incorpora os traços do peregrino e transita por diferentes espaços, entrando em contato com a aristocracia da época colonial e com a comunidade local, conforme necessita de comparsas. As tramas conspiratórias desse povo para invadir a Bahia são combatidas pelo personagem de origem nobre e popular, Estácio, ligado à memória da pátria. Ora, Alencar opera em sua obra uma circularidade entre a cultura popular e a cultura erudita que se convergem e se tocam por via de seus olhares preconceituosos com relação ao judeu; também são tocantes conforme buscam tirar proveito da situação econômica deste grupo. As práticas dos jesuítas, por exemplo, perpassam pela aquisição de fundos levantados por meio da exploração financeira de uma viúva judia, e as práticas do povo

percorrem as tabernas de Brás, tentando lucrar de diferentes formas com os planos do taberneiro.

Em *Alfarrábios*, o sujeito amaldiçoado ganha voz na própria narrativa, relatando os preconceitos de seu momento vivido. O período posterior à Guerra Holandesa, momento em que as anotações de Lázaro são encontradas, seria propício e oportuno para o registro de um personagem exilado em sua própria terra, devido aos preconceitos que o cercam. Sendo assim, a restituição da memória da Guerra Holandesa repercute nessas duas obras, em *As Minas* e *Alfarrábios*, ganhando dimensões sob as figuras malignas, pensadas como elementos expressivos e pertencentes à certa época, marcada por invasão, conflitos, e cenário conturbado.

Com efeito, em *As Minas*, os povos que não professam a religião cristã, como os judeus, por exemplo, são registrados de forma perniciososa, tendo em vista a consolidação de sua imagem como sujeitos traidores, conspiradores e usurários na literatura do ocidente. No Brasil, em particular, sua participação na invasão holandesa no século XVII contra os colonos portugueses contribuiu para radicação de um contingente imagético depreciativo. Ora, as representações antisemitas veiculadas pelo romance alencariano é produto de sua própria época, de uma atmosfera antijudaica que circula na imprensa e nos países de tradição católica, como a França, cujas produções folhetinescas de temáticas anti-israelita circulam com grande repercussão junto aos debates da imprensa brasileira. Por outro lado, os diálogos com seus conterrâneos sobre a presença nefasta dos judeus no período da Guerra Holandesa ajudou a difundir por meio da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro os estereótipos dos judeus como traidores da nação e sujeitos errantes. Alencar revisita, assim, essas tipificações desse grupo-étnico, sobretudo, os signos que ressonam o imaginário em torno dos israelenses como personagens errantes e peregrinos, justamente pelo fato de os judeus proferirem uma religião distinta da católica, e por serem estigmatizados no mito cristão; logo, são vistos como entraves e obstáculos à hegemonia da Igreja Católica no Brasil; por isso, são sempre representados sob o mal, amaldiçoados errantes, e rebeldes.

Em meados do século XIX, a preocupação sobre os hebreus que demarca as páginas alencarianas também toma as páginas dos jornais. Parte dos letrados que se lança na tarefa de pensar os israelitas perpassa pela preocupação religiosa, que se relaciona diretamente à manutenção da unidade nacional. Nesse sentido, a reescrita das guerras coloniais, aliás, as imagens do “Brasil Holandês” constroem representações da ameaça de outras religiões.

A efetivação da literatura antijudaica na imprensa fluminense de meados do século XIX é formada pela circulação de textos defensores da religião cristã no Brasil, que, juntamente com a circulação de publicações nacionais ou estrangeiras que revisitam e debatem os textos bíblicos ou fazem alusões a festividades Católicas, retomando os estigmas tradicionais do povo judeu, estimulam a contínua interpretação da imagem desse povo nos jornais e nos romances.

Não por acaso, a ideia de vagar e seu sentido simbólico acompanha a representação desse povo no jornal e no romance, juntamente com a ideia de amaldiçoado. O engajamento de Alencar nesta tradição se reflete na atmosfera conspiratória em torno dos hebreus em *As Minas*, que faz referência explícita à tradição dos judeus e à história do judeu errante, redimensionando os possíveis sentidos simbólicos deste mito, que tem como protagonista em várias de suas versões o judeu errante.

Reinterpretada intensamente no século XIX, a figura do judeu Ahasverus², que maltratou Cristo e foi castigado reacende a discussão em torno dos significados do seu mito, o judeu como um indivíduo sem “terra”, o judeu como testemunha dos males, o judeu como um sujeito amaldiçoado. Sendo assim, a retomada e a reconstituição de suas adaptações e significados se tornam relevantes, ao considerarmos que Alencar estava em profundo diálogo com o que se consumia e se divulgava na imprensa fluminense a partir das conexões e trocas culturais entre Paris e Rio. No caso, estava em sintonia com a obra de Eugène Sue, *O judeu errante*.

A figura de Ahasverus alimenta *A Alma de Lázaro*. Não por acaso, esta narrativa de *Alfarrábios* afrouxa as marcas de seu caráter histórico, promovendo uma prosa poética impregnada de características que chancelam a estrutura das narrativas lendárias sob o manto do mito cristão. As obras recuperam, assim, imagens e narrativas do mito cristão depositárias das simbologias do mal, como as de Lázaro e as do povo judeu, por exemplos, cujos traços negativos, sobretudo, o do maldito e do errante transferem-se aos aspectos grotescos atribuídos a um poeta de *Alfarrábios*, que, devido as suas formas físicas deformadas por conta da “doença de Lázaro” contaminar o imaginário da época abordada, sofre isolamento e censuras constantes. Sendo obrigado a viver em condição de migrante, o personagem poeta vive em situação similar a dos hebreus enquanto personagens considerados amaldiçoadas e imigrantes por excelência. As imagens de figuras malditas do mito cristão, como as dos judeus, alimentaram a cultura dos seiscentos, período abordado em *Alfarrábios*. Não por acaso, na obra, as imagens negativas dos hebreus são catalisadas nas do maldito atribuído a Lázaro.

O imaginário em torno do mito cristão alimentou a imagem do mal dos judeus, tão presente na imprensa, e reconhecível pela voz dos personagens de *As minas*. O romance histórico de Alencar convalidou as propagandas negativas desse grupo, contribuindo para a visão antissemita de seu momento. Não distante disto, o imaginário que circunda a personagem de Lázaro ganha voz na escrita do próprio personagem que deixa entrever o quão perturbador foi a história de Lázaro para a população local:

A notícia de minha enfermidade divulgou-se de um modo espantoso. Quando passava, apontavam-me de longe. Murmuravam meu nome. Realmente um Lázaro não é mais um homem. Foi concebido pela mulher, mas a praga o abortou. No terror que infunde é fera: no asco que excita é verme. (ALENCAR, 1958b, p. 168).

Alencar aproveitou-se da figura de relevo de Lázaro, e de sua presença perturbadora, como o próprio monstro, um “morto vivo”, um “espantalho da morte”, para adentrar em sua subjetividade e mantê-lo vivo na história local e na condição de poeta. O personagem, por suas características físicas sinistras, parece evocar um tom profanador para sua história. Não por acaso, o escritor entra em profundo diálogo com os interesses de seu período de produção. De um lado, os judeus ocupam a atenção dos letrados, por ameaçarem a hegemonia do cristianismo, e de outro, o escrito de Lázaro contempla a narrativa lendária e o repertório popular, configurando, por sua vez, como

² A figura lendária de *O Judeu Errante* é representada na literatura e nas artes por meio de um velho muito magro, barbado, cabelo comprido e com o manto escuro. Segundo Cascudo (2002), a lenda narra a história da maldição de Ahasverus. O personagem exercia a função de sapateiro em Jerusalém e foi amaldiçoado por blasfemar contra Jesus Cristo. Isso ocorreu no momento em que Jesus passou com a cruz, momento da crucificação, e Ahasverus o empurrou, gritando para Jesus caminhar mais rápido. Após isso, foi condenado a vagar eternamente, sem descanso, e sozinho.

uma espécie de conto metafórico para expressar a preocupação em torno da figura do poeta deslocado, experimentando as condições adversas de seu meio, também produto das reflexões dos oitocentos. Lázaro, por sua vez, aproxima-se da imagem de deslocado, e marginalizado, pois é sempre vítima da sociedade, enquanto os judeus são os malignos; por sua vez, ambos experimentam, a sensações de abandono, do desterro, e a situação de migrantes.

A peregrinação de Lázaro sob as preceptivas do imaginário cristão fomentou o mito de Lázaro e ajudou a difundir o sujeito errante, amaldiçoado pela “praga”, conforme o relato do narrado e de sua voz que, no almejo de ser poeta, representou, pois, o deslocamento e o exílio de tantos escritores que viveram à margem da sociedade. Sob esse ponto, o mito de Lázaro aproxima-se do mito do poeta exilado, fundindo sua condição a de tantos outros, e, sobretudo, referendando os poetas do século XIX, que buscam na representação de experiências e no subjetivismo o elemento de autenticidade da voz poética oitocentista, em plena sintonia com os ideais de inspiração e do gênio romântico.

5 Conclusão

Em ambos os escritos de José de Alencar, *As Minas de prata* e *Alfarrábios*, as narrativas aproximam-se à medida que desenvolvem o contato entre a cultura erudita e popular em torno da religião cristã, tendo em vista a importância que o cristianismo obteve para o momento de construção identitária. Para os letrados, o culto à religião católica, manteria pretensamente o país unido, e sua reconstituição recuperaria os princípios morais.

As reflexões materializadas aqui estabelecem um vetor de força da esfera religiosa em *As Minas* e *Alfarrábios* sobre o mirante da cultura popular e cultura erudita, de suas zonas de interação e de práticas que as diferenciem, cujos posicionamentos e costumes ora indagam a postura dos eclesiásticos, ora constroem um manancial de encantamento, ora demonizam o “outro”. Em particular, na segunda e terceira crônicas de *Alfarrábios*, o manancial coletivo penetra com expressividade na dicção das lendas; o ermitão transfigura-se num personagem excêntrico aos olhos do povo, enquanto Lázaro carregaria a própria praga, segundo a voz do coletivo. Um acolhido e o outro desprezado, o santo e o amaldiçoado espelham-se em posições diametricamente opostas, o que parece sugerir as formas de confinar os movimentos de ascensão e queda da religião num complexo imagético junto às práticas idealizadas no Brasil Colonial. Com efeito, as figurações da religião em Alencar transitam por diferentes repertórios, contemplando uma dicção crítica em referência ao exercício do clero e uma dicção lendária plasmada pelo registro do imaginário coletivo que se reflete sobre as figuras de santos e demônios e de seus desdobramentos para a constituição dos costumes dos povos comuns nas obras ficcionais alencarianas.

REFERÊNCIAS

A ABELHA RELIGIOSA. Rio de Janeiro, 1854.

ALENCAR, José de. *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.

_____. *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875.

_____. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tip. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

_____. As Minas de Prata. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958a. p. 418-1257.

_____. Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958b. p.1268-1496.

_____. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 2005.

BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo, SP: Global, 2002.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário, 1853.

SUE, Eugène. *O Judeu Errante*. São Paulo: Brasil Editora, 1963.

VIAGENS PELO SUL EM TRÊS TEMPOS

Jonas Kunzler Moreira Dornelles

Submetido em 15 de abril de 2019.

Aceito para publicação em 24 de julho de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 150-162.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

VIAGENS PELO SUL EM TRÊS TEMPOS

SOUTH BRAZILIAN TRAVELS IN THREE TIMES

Jonas Kunzler Moreira Dornelles*

RESUMO: A literatura do Rio Grande do Sul possui, desde suas origens, exemplos de obras em que a viagem e o deslocamento são mobilizadores da narrativa. No início, o desejo do autor de retratar a “cor local” aproximou as ficções regionais do registro pitoresco e dos costumes. Essa tradição algo romântica sofrerá um abalo a partir dos elementos naturalistas em Alcides Maya, que mostrará um Sul em vias de extinção. Cyro Martins continuará esse processo, descrevendo-o em sua conhecida trilogia do “gaúcho a pé”, em que a crise econômica levará o mundo pastoril ao êxodo para as periferias da cidade. Por fim, Aureliano de Figueiredo Pinto e Dyonélio Machado são autores que buscam retratar o insucesso do processo de modernização em incorporar os habitantes das áreas rurais.

PALAVRAS-CHAVE: literatura de viagem; literatura sul-rio-grandense; dispositivo; gaúcho a pé.

ABSTRACT: The literature of Rio Grande do Sul has works in which the journey and the process of displacement are mobilizers to the narrative. In the beginning, the author's desire to portray "local color" approached regional fiction to picturesque portraits of regionalism. This romantic tradition will be undermined by the Naturalism of Alcides Maya's work, which shows a dying South. Cyro Martins will continue this ongoing process by describing in his trilogy of "gaúcho a pé" (gaucho on foot) the economic crisis that leads the pastoral world to an exodus, ending in misery on peripheries of cities. Finally, we have, in Aureliano de Figueiredo Pinto and Dyonélio Machado, authors who seek to portray the failure of the modernization process incorporating the inhabitants of rural areas.

KEYWORDS: travel literature; Southern Brazilian literature; dispositive; gaucho on foot.

1 Apresentação

Estado marcado pela localização geográfica no limite sul das fronteiras do país, cuja identidade peculiar possui muitas semelhanças com os países vizinhos, não é de se estranhar que a literatura no Rio Grande do Sul tenha em seu *corpus* diversos livros cujo enredo se desenvolva ao redor de viagens e deslocamentos territoriais. Logo, no desejo de uma maior compreensão da territorialidade dessa região, seria interessante tematizar como os diversos meios de transporte foram determinando a tessitura das narrativas da localidade.

Podemos começar nossa caminhada pela sugestão de que, numa região onde a proximidade com a vida no campo é determinante, os meios de transporte influenciam de alguma maneira a identidade dos sujeitos. Na região, esse enquadramento alinharia lado a lado centauros e motoristas, vaqueanos e pedestres, e indicaria um quadro interessante do tema que pretendemos tratar. Para isso, um bom ponto de partida teórico seria pensar o meio de transporte como um “dispositivo” determinante das subjetividades da região.

* Mestre em Teoria, Crítica e Comparatismo pela UFRGS. Mestrando em Literatura, História e Memória pela PUCRS, onde é bolsista CNPq. Contato: jkdornelles@hotmail.com

Giorgio Agamben considera como “dispositivo” tudo aquilo que possui a capacidade de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2005, p. 12). O conceito de dispositivo visa dar conta de um operador que funciona como uma rede de sentidos, relacionando-se tanto com o poder econômico quanto com os processos de subjetivação discursivos. Aquilo que passa pelos ritos, pelas regras de conduta e pelas instituições de um coletivo e que dispõe o mundo material de determinada maneira, sendo interiorizado num sistema de crenças, sentimentos e gestos. Um exemplo nesse sentido seriam as vestes tradicionais do gaúcho, um dispositivo no qual se encontram seus hábitos e comportamentos, evidenciando, por essa via, os trabalhos de domar o cavalo, laçar, carnear o gado etc.

Começamos delimitando um enfoque específico de análise, deixando de lado cronistas ou documentação histórica, e selecionando apenas material representativo na ficção. Pensar a literatura de viagens no Rio Grande do Sul passaria necessariamente por alguns registros inaugurais, como os relatos de *Viagens ao Rio Grande do Sul*, de Auguste Saint Hillaire, escrito entre 1820 e 1821; a *Viagem militar ao Rio Grande do Sul*, registro escrito no ano de 1865 por Conde d’Eu; ou ainda as fontes primárias reunidas por Guilhermino César em *Primeiros cronistas do Rio Grande do Sul*, que vão de 1605 a 1801. Alguns dos relatos de viajantes reunidos nessa última obra, que contêm material de quase dois séculos, guardam exemplos das curiosidades geográficas e do pitoresco dos costumes, que seriam preciosos para a compreensão sobre viagens e deslocamentos dentro do território do Rio Grande do Sul.

Mas nosso enfoque se decide pela ficção, espaço privilegiado na construção do valor simbólico da cultura. Possuindo um importante aspecto de subjetivação, a literatura pode revelar aspectos inusitados dos dispositivos em operação. Organizamos o texto em três momentos, que buscam acompanhar a forma em que foram representados os cenários e os viajantes típicos dessa região. Devido ao curto espaço de um artigo, nosso percurso se inicia no século XIX, com as representações próximas ao romantismo, e fixa um ponto de chegada na ficção de Dyonélio Machado, em que o carro e a cidade assumirão um papel de destaque. Haveria ainda uma ligação entre a ficção do autor e esses temas: na maneira como os personagens de *Desolação* tratam seus carros, por exemplo, seria possível ver muito do cuidado que criadores de cavalos teriam com seus animais.

Num primeiro momento, predominam o cavalo e a figura do “centauro dos pampas”. Com o advento da industrialização, passamos à decadência desse meio de transporte típico, o que dará margem à ficção do “gaúcho a pé”. E, por fim, temos a democratização dos meios de acesso, e o sul-rio-grandense passa a andar de carro, trem, navio e avião. A ficção então nos dará testemunho de uma nova obstrução ao acesso das massas a esses meios, graças ao malogro das esperanças de industrialização e ao crescimento da pobreza. De centauros dos pampas a motoristas de calhambeques, de vaqueanos a “gaúchos a pé”, os viajantes do sul se veem, assim, às voltas com o drama da possibilidade ou não de acesso aos seus meios de transporte.

2 Primeiro tempo: o mito do centauro dos pampas

Considerado cronologicamente o segundo romance da literatura brasileira e o primeiro do regionalismo, *A divina pastora*, escrito por José Antônio de Caldre e Fião,

inaugura uma série de temáticas que serão reiteradas posteriormente. Publicado pela primeira vez em 1847, época do Brasil Império, o romance narra, em um estilo folhetinesco, as paixões da virtuosa Edélia pelo bravo Almênio, personagens atormentados pelo impiedoso vilão Francisco. Apresentando uma região ainda desconhecida para a maioria da corte brasileira, a obra adotará como cenário as paisagens e os costumes locais, fazendo eco ao anseio típico de autores românticos que buscavam registrar a “cor local” àquela época.

Nessa obra, visitaremos a nascente vila de São Leopoldo e uma Porto Alegre que ainda não tem oitenta anos, passando por Viamão, para cruzar o Passo da Cavalhada rumo ao Belém Velho. Era 1845, e a capital do Estado do Rio Grande do Sul ganhava novas ruas, que surgiam batizadas com apelidos carinhosos: a Rua da Praia, que levava às margens do Guaíba; a Praça do Paraíso, que se tornaria o Largo do Mercado Público; a Rua da Bragança, de onde despontava a “Caridade”, futuro Hospital da Santa Casa.

O panorama descrito pelo autor é rico em detalhes, que fazem um retrato quase fotográfico ao apresentar uma cidade ainda então desconhecida pela corte carioca. A viagem a cavalo feita por Almênio até o Vale dos Sinos, descrevendo as comunidades de imigrantes alemães que ali se instalavam, é uma curiosa máquina do tempo para quem se aventura pelas páginas dessa obra, que até poucos anos atrás era dada como perdida. Dentre os pequenos relatos do livro, há um caso que merece destaque: o menino campeiro punido por um imigrante. Invadindo campo alheio para buscar seu gado perdido, o garoto retém o costume dos sul-rio-grandenses ainda habituados a uma terra sem cercas. O relato refere que, por conta do imigrante desconhecer os hábitos da região e, portanto, passar um castigo demasiado cruel por algo que não era bem um crime, o menino se faria adulto e voltaria em busca de vingança. Aí teremos a descrição embrionária do típico cavaleiro gaúcho, um “monarca das coxilhas”: o senso de honra e a audácia, os trajes típicos e os costumes do churrasco e do chimarrão. No entanto, não se usa ainda o termo gaúcho para definir essa figura.

Será em sua obra seguinte, *O corsário*, publicada pela primeira vez em 1849, que Caldre e Fião descreverá com maior precisão as figuras que se tornarão típicas do Rio Grande do Sul. A obra será publicada apenas quatro anos após o fim da Revolução Farroupilha, sendo a disputa aproveitada como material dentro do texto. O cavalo aqui é um dispositivo-chave do dinamismo da narrativa. Acompanhando os movimentos dos milicianos em suas contendas e choques de guerrilha, o autor descreverá os cenários decisivos dessa disputa, como a fuga de Camaquã por Bento Gonçalves e a fuga do governador do Estado (à época, “presidente” da província) rumo ao Rio Grande, à localidade de Pedras Brancas, onde se reuniam os rebeldes farroupilhas. Entre as figuras heroicas dos militares, há uma série de sujeitos menores: contrabandistas, aventureiros e o corsário italiano que dá título ao livro.

O corsário italiano aparece em cena entre as praias de uma Tramandaí ainda distante da urbanização do século XX. As dunas, as aves e os pescadores rústicos isolados do mundo compõem uma paisagem plena de pitoresco, na qual o autor vai tecendo sua narrativa. É por dentro desses “quadros naturais” (os capítulos do livro são chamados de “quadros”) que vemos surgir a figura típica do sul-rio-grandense: quatro moços vestidos “à gaúcha”. A cavalo e de indumentária completa: chapéu de abas largas, poncho, guaiaca e botas com pesadas chilenas de prata; armados com facas, laço e boleadeiras e apresentando aspecto de uma lhana franqueza e alegria pronunciada. Seu diálogo é recheado de expressões do dialeto regional, o que põe em cena a linguagem da “cor local”.

Caldre e Fião foi talvez um dos primeiros autores a registrar o uso de “gaúcho” em seu valor positivo, uma espécie de sinônimo de campeador — diferente do significado pejorativo que em geral se atribuía ao termo àquela época, algo próximo a bandido, como indica Reverbel (2002). Em certo momento, surge a descrição de um bravo e guapo gaúcho que serviria como emissário de confiança para investigar intrigas na região. É a descrição da figura do “vaqueano”, que manobra a logística dos cavalos e geografias e é, por vezes, comparável à figura do “centauro dos pampas” da gauchesca, mais tarde explorada por Apolinário Porto Alegre e Simões Lopes Neto.

Nas obras desses autores, teremos uma elaboração mais precisa da figura mítica do regionalismo, o gaúcho, que sobre seu cavalo desbrava um horizonte infinito e conhece até as pequenas pedrinhas de cada estrada e região.

O gaúcho é personagem característica da cultura sul-rio-grandense, que, quando pode, se faz representar por ele. Essa identificação remonta à época da Revolução Farroupilha, como mostra o cancioneiro popular recolhido por Apolinário Porto Alegre. E, após ter sido elevado a herói por José de Alencar, em *O gaúcho*, tornou-se presença assídua nas obras dos românticos sulinos, que o mitificaram em novelas e poemas. (ZILBERMAN, 1992, p. 15).

É com essas configurações literárias mais bem-sucedidas que se fixa o mito do “gaúcho a cavalo” como o sujeito que domina a geografia do pampa e se identifica com a figura mitológica do centauro. Segundo Flávio Loureiro Chaves, o regionalismo no Rio Grande do Sul se formou a partir da inspiração romântica e “dessa intenção programática de documentar o espaço circundante através de cenários típicos, da recuperação do acervo folclórico e lendário, da inclusão dos falares regionais na matéria de ficção” (CHAVES, 1982, p. 12).

Haveria, portanto, o desenvolvimento de um modelo ficcional que vai de Caldre e Fião até Simões Lopes Neto, em que o desejo de descrever a “cor local” da região com fidelidade se aproveita da linguagem coloquial e do pitoresco dos costumes, ao ponto de mitificar seus habitantes (os “centauros” do pampa). “Tudo concorre para a ideia ‘regionalista’ duma raça viril e perfeitíssima, a raça gaúcha enfim, suficiente a si mesma no contraste com o elemento externo” (CHAVES, 1982, p. 12).

Como a citação indica, um dos primeiros a retratar o mito foi o escritor cearense José de Alencar. Sua obra *O gaúcho*, publicada pela primeira vez em 1870, retrata a “cor local” dos pampas e a paisagem solene e melancólica onde cavalgam a toda brida homens austeros e orgulhosos. Sobram momentos referenciais nos quais as vastas campinas, que se desdobram pelas abas da coxilha, são “como as páginas de um capítulo do Brasil”: “O dorso da coxilha é o lombo do livro (...) que recordações heroicas não despertam os nomes de São Borja, Ibicuí, Rosário, Corumbá, Índia-morta, São Carlos, Catalã, Taquarembó e Paissandu!” (ALENCAR, 1978, p. 86).

Sabe-se que algumas inadequações da obra de Alencar despertaram em Apolinário Porto Alegre o desejo de responder pela via da ficção, numa obra que resguardaria, por meio do testemunho — que Alencar não tinha —, a realidade gaúcha. A começar pelo adjetivo “gaúcho”, que, à época de Apolinário, ainda não havia se estabelecido positivamente como hoje. Por isso, chamará seu protagonista, título do livro publicado em 1872, de *O vaqueano*.

Era uma natureza admirável, não tanto pelas amplas manifestações de músculos de ferro, como pela perícia e inteligência com que guiava os exércitos da República, e a lhaneza e bondade de caráter. Também jamais

houvera rio-grandense que, como ele, conhecesse a província. Não lhe escapava uma jeira de terra, ainda mesmo perdida nos ínvios sertões ou em banhados de largo perímetro. Tinha a memória fiel até para as nugas locais. Era uma verdadeira vocação. (...) constituía de per se o mais exato arquivo topográfico, um mapa vivo e pitoresco. (PORTO ALEGRE, 1987, p. 29-30).

O vaqueano de Apolinário é este homem que cruza as distâncias a cavalo, guiando as tropas republicanas com conhecimento preciso. Suas viagens atravessam o estado, dos campos de Vacaria ao norte do rio Pelotas, do sul de Taquari ao lombo verde-negro da Serra Geral: “nos mistérios campeiros ninguém o excedia. Iguais os encontrava, melhores nunca”. (PORTO ALEGRE, 1987, p. 30). Além da mudança do termo “gaúcho” para “vaqueano”, há também outra modificação. Enquanto a personagem de José de Alencar se deixava levar de maneira exaltada e inconsciente pelas paixões da política, o “vaqueano” de Porto Alegre já compreendia como se dividiam as disputas partidárias, posicionando-se politicamente com mais informação.

Proclamada a República, e adentrando o século XX, permanecerão na literatura sul-rio-grandense algumas de suas representações regionais míticas. A economia se modifica, mas ainda idealizam-se os horizontes e o sem-limite dos deslocamentos: um vaqueano a cavalo também será a figura típica eleita por Simões Lopes Neto. A personagem Blau Nunes viaja por geografias e memórias, contando casos enquanto constrói seus quadros da vida sulista. O início de seu relato dá conta de seus deslocamentos: do litoral às coxilhas, do rio Uruguai à Lagoa Mirim, das penedias do Caverá às planícies do Saicã, Santa Tecla, São Gabriel, Santa Maria, Passo Fundo, Lagoa Vermelha, Soledade, Ibicuí. Para cada um dos lugares, Blau tem uma recomendação turística: as águas, o mel, as estâncias, os pomares, as plantações. Contos como “Boi velho” e “No manantial” são como viagens ao registro pitoresco da “cor local” regionalista. E a mitificação do gaúcho em Simões Lopes é evidente: sempre moreno, forte, franco e leal, em oposição aos forasteiros, que são louros, covardes e desonestos. Blau é descrito como tipo genuíno do rio-grandense, o “monarca das coxilhas” que percorre as distâncias a cavalo e reúne os atributos heroicos do mito tradicionalista.

3 Segundo tempo: de vaqueanos a migrantes

Com a proclamação da República ocorrendo próxima ao fim do século XIX e o processo de modernização que começava a chegar ao estado, o substrato histórico do qual emergiam os mitos regionalistas foi pouco a pouco sendo ameaçado de extinção. A vida pastoril foi sofrendo interferências tecnológicas, as grandes propriedades passando cada vez mais a serem divididas em pequenas propriedades familiares. A isso se somam fatores como a imigração, e o fim das contínuas guerras nas quais o estado se via envolvido. Serão diversas as modificações que abalam o cenário e os costumes do Rio Grande do Sul.

Esse processo de modernização do campo, que modifica a economia rural e seus meios de transporte, o campesinato e as paisagens rurais, acontece tardiamente no Rio Grande do Sul se o compararmos com outras regionalidades. Williams (1990, p. 12), referindo-se às modificações da região agrária na Inglaterra entre 1760 e 1840, afirma: “A Revolução Industrial não transformou só a cidade e o campo: ela baseou-se num

capitalismo agrário altamente desenvolvido, tendo ocorrido muito cedo o desaparecimento do campesinato tradicional”.

Será o avanço do processo de industrialização no Rio Grande do Sul que irá reconfigurar a economia da região, modificando a vida nos campos, apartando-a com cercas, pavimentações, logísticas. Temos assim toda uma nova topografia da vida rural e novos meios de locomoção. Essas modificações produzirão uma série de respostas ficcionais, que se alternam primeiro entre posições nostálgicas e desiludidas, passando no romance dos anos 1930 a diagnóstico investigativo da economia da região.

Como afirma Zilberman (1992, p. 15),

[a] desmitificação, contudo, não tardou, resultante, de certa maneira, das mudanças na estrutura tradicional da economia rio-grandense, associada à pecuária e à vida no campo. A transformação, originalmente vista como decadência pelos grupos conservadores, tom que se transferiu à literatura de tendência regionalista. Ela transparece, no início do século, nas obras de Alcides Maya, João Simões de Lopes Neto, Amaro Juvenal, um pouco mais tarde Darcy Azambuja, que constata com perplexidade, frequentemente com desgosto, a nova situação. A ficção aparecida nos anos 30 assume, todavia, outra postura, procurando diagnosticar a natureza do fenômeno e suas causas.

É com Alcides Maya que a marca da decadência regional primeiro se faz representada em um nível mais profundo. Suas obras ainda resguardam o mesmo desejo de fotografar os cenários típicos e pitorescos da região. Publicada pela primeira vez em 1911, sua obra *Tapera*, por exemplo, leva o subtítulo de “cenários gaúchos”. Mas esses retratos atestarão as mutações que sofriam a economia agrária da região e as subjetividades de seus habitantes.

Nas obras do autor, há uma profusão de símbolos de decadência. *Ruínas vivas* por exemplo, são tanto as lendárias figuras típicas, os “monarcas das coxilhas” que já não detêm nenhuma monarquia, quanto a própria terra, que se multiplica em taperas, águas paradas, ecos mortos, “longínquos rumores dispersos, quebrados, do pampa”, como em citação de *Alma Bárbara* (MAYA, 1991, p. 46). A cena final de *Ruínas Vivas*, quando o protagonista está para abandonar os pagos onde vivia, desiludido por já não encontrar mais honra naquela terra, é significativa: “Odiava-a; supunha eterna em sua força e retirou-se ameaçando de punhos crispados, sem saber que lá, como em tudo ao redor, como nele próprio, só havia restos — de velhas crenças, de velhas construções, de velhas raças...” (MAYA, 1910, p. 235).

Já em seu livro de contos *Tapera*, até as árvores parecem acenar um adeus triste aos fantasmas da memória de um passado que desvanece (MAYA, 2002). O próprio cenário do campo parece definhando entre ruínas e nostalgias do passado. É pela adoção deste registro do depauperamento da vida no campo que Cyro Martins (leitor de Alcides Maya desde jovem) desenvolverá sua conhecida “trilogia do gaúcho a pé”. Nela, o depauperamento da região estará em vias de desenvolvimento ainda mais avançado, e é nela que observaremos uma nova etapa relativa aos meios de transporte.

Se nas representações românticas o modelo do viajante é o “centauro dos pampas”, aquele que se sente dono da imensidão do horizonte e que percorre a cavalo imensas regiões da América Latina, Cyro Martins mostrará, ao contrário, a progressiva imobilização dos gaúchos. A cena inicial de *Sem rumo* é sintomática do movimento declinante que se opera em toda sua trilogia: o livro se inicia com a descrição do menino Chiru arranjando e equipando seu burrinho, que passa, por sua vez, a mover um moinho

num movimento circular e sem destino, em que só avança o buraco de barro sob seus passos.

Será esse sem rumo que marcará as viagens dos personagens da trilogia de Cyro Martins, os quais darão com a cara numa “porteira fechada” — para aproveitar o título de outro de seus livros. Na obra com esse nome, a personagem João Guedes é expulso do campo para acabar na periferia de sua cidade, onde terminará sendo preso por roubar ovelhas. Uma de suas últimas tentativas de sobrevivência é vender seu cavalo para conseguir dinheiro, acabando, assim, na figura do “gaúcho a pé”. Como afirma Lara (1985, p. 59), “o mito do gaúcho não pode se manter sem a existência do cavalo. O gaúcho a cavalo tem a estância, a distância, o trabalho, o lar - todos sustentáculos do mito. A cavalo, o gaúcho tem uma finalidade, a pé cai toda uma concepção de vida; sem cavalo ele não é ninguém”.

Por vezes, é também a própria paisagem que deve desvanecer, como em *Estrada nova*, quando a morte de um umbu é o derradeiro golpe no estancieiro Teodoro. “Toda a manhã Teodoro passou sorumbático, pesadão, cismando mais desgraças. Tudo por conta da morte do umbu? Quase tudo” (MARTINS, 2008, p. 189). A relação entre paisagem e personagem é tão estreita que a morte da árvore simbolizará a morte da personagem, que, assim como os pobres peões, acaba também tendo que abandonar o campo.

Se por um lado a vida no campo vai se tornando adversa para a grande maioria de seus habitantes, desadaptados ao avanço de uma modernização que excluirá do desenvolvimento econômico grandes parcelas das classes médias e dos estancieiros, por outro lado a cidade também se apresenta como um lugar ameaçador. “Indo para a cidade, porém, morreriam em seguida. Todos dizem que na cidade se morre em seguida. Que pena, ela queria morrer naquele rancho, ainda que fosse agora!” (MARTINS, 2008, p. 149).

Temos, também, em alguns momentos dessa trilogia de Cyro Martins, o aparecimento do automóvel. Ele é utilizado como meio de transporte principalmente por representantes da classe média e da elite. Alguns dos motoristas que temos em *Porteira Fechada* são o filho de estancieiro, Hélio Bica, e Dr. Orlando, que utiliza o carro como meio de locomoção rápida para atendimentos na região.

Essa modernização dos meios de transporte voltará nas obras que veremos a seguir. A chegada dos antes “virtuosos” do meio de transporte animal à condição de pedestre é característica marcante que podemos guardar desse momento. Além disso, no caminho para o (sem) destino das periferias da cidade, são as carroças e os burros de carga que servem de derradeiro meio de transporte aos gaúchos que ficarão a pé e sem muitos horizontes a acessar. A trilogia de Cyro Martins, desenvolvendo alguns dos temas de Alcides Maya, pode representar, então, as dificuldades de adequação dos habitantes regionais à reconfiguração da paisagem do campo na modernidade.

4 Terceiro tempo: passageiros, motoristas e pedestres

Como vimos, num primeiro momento tínhamos os míticos viajantes sem limites, donos dos horizontes e conhecedores das trilhas. A modernização traz a segregação, o desajuste, impõe limites e fronteiras e rouba o cavalo dos “centauros”, que se encontram desnutridos, desonrados e inaptos para o trabalho no campo. Restam as carroças para o transporte dos poucos pertences rumo a uma cidade que não lhes destina um futuro melhor. Essa modernização malograda da afirmação da identidade regional terá em

Memórias do Coronel Falcão, obra escrita entre 1936 e 1937 por Aureliano de Figueiredo Pinto, um retrato único, posto que representa a decadência da elite, e não das classes baixas.

Decidido a tornar-se representante político de sua região, o estancieiro, por meio de sua experiência fracassada, mostra o outro lado da moeda do desenvolvimento regional. Se em Cyro Martins temos o fracasso das classes populares, Aureliano mostra como fracassava também o melhor das elites, que não se adequaram à economia dos novos tempos. Enganado pelo poder urbano e consumindo suas riquezas no desejo de defender os interesses de sua região, o Coronel Falcão acaba tragicamente ridicularizado, tanto em seu sonho privado de casamento quanto de realização na vida pública da política.

É interessante que o meio de transporte que leva a personagem à sua perdição na “cidade-prisão”, como será chamada, será o trem. A viagem da comitiva de partidários de Falcão ao encontro das repartições, cafés, bancos e quartéis que conhecerão representa algumas das páginas mais memoráveis do livro:

Vamos fazer alguma coisa pelos pagos. Hospital. Agronomia. Veterinária. Dispensário. Colônias-modelo. Valorizar o nacional. Mas para isto, era necessário deixar a rude Esparta pastoril de rodeios e madrugadas. Aprender a dialética dos sofistas. E descer à Ágora do vilarejo... (PINTO, 1986, p. 47).

Já não é a cavalo, mas no percurso do vagão-locomotiva que os patrícios do estado agora vão conhecendo sua região. Em cada parada, a comitiva encontra algum assunto, uma figura, uma anedota. Cacequi, Santa Maria, Jacuí, Cachoeira do Sul, Guaíba... Da fronteira à capital, a viagem que Coronel Falcão faz ao encontro de sua derrocada é, afinal, a viagem da modernidade malograda, que leva os patrícios regionais, os estancieiros, ao seu encontro com a esfinge multifacetada na cidade globalizada. Será também dessa crise da modernização periférica (CEVASCO, 2014) que outro autor irá narrar viagens regionais. Dyonélio Machado irá incorporar elementos da modernidade em suas narrativas, ao mesmo tempo em que revela uma preocupação crítica com as camadas populares, como em Cyro Martins.

Já em sua primeira obra de ficção, os contos de *Um pobre homem*, Dyonélio Machado oferecerá algumas representações interessantes da modernidade regional. No conto “Melancolia”, teremos a figura de um manobrista de locomotivas introspectivo, ingênuo e tido como um idiota. Esse protagonista, chamado Ângelo, cuida das máquinas com a atenção que se destina a bichos de estimação. Em certo momento, ao perceber que sua locomotiva manobreira, por ser pesada demais, não poderia voltar para a garagem caso saísse do pátio da estação onde funcionava, a personagem percebe que ele também era “como uma máquina”: como a locomotiva, todos os seus caminhos eram sem retorno, já que ele jamais voltaria dos exílios que o destino porventura lhe reservasse. E assim, a partir do dia que a “manobreira” é levada para longe, seus vizinhos, colegas, ninguém nunca mais lhe viu... “Nunca mais! A ‘porta’, meus amiguinhos, aquela garganta impassível que se abria para o mundo, tragara-o para todo o sempre...” (MACHADO, 2017, p. 77).

Também no conto homônimo ao livro, “Um pobre homem”, a crise na vida no campo frente à crescente industrialização é narrada em toda sua pungência. Buscando modernizar sua lavoura, o protagonista, viúvo e pai de uma filha que voltaria para casa depois de se desencaminhar sem conseguir casamento, decide pegar um empréstimo e comprar um trator para arar o campo, modernizando sua pequena terra. Na obsessão

pelo sucesso de seu projeto, acaba descuidando de sua filha, que adoece e morre de uma doença no pulmão. O pai, no entanto, só lamentará a ausência da filha quando finalmente der suas reformas na fazenda por concluídas.

A modernização de Porto Alegre, com os bondes, as repartições burocráticas e as vitrines com produtos, aparecerá com força única em sua obra seguinte, *Os ratos*. Na viagem até o centro da cidade, todo um horizonte de progresso se revela e se afasta de Naziazeno, que se vê incapaz de solucionar a problemática ínfima, e no entanto vital, a qual enfrenta.

Se por um lado temos o mundo urbano no processo de industrialização que se estabelecia com Getúlio Vargas chegando ao poder, por outro, a periferia de onde Naziazeno surge jamais encontra realização nas áreas centrais de desenvolvimento. A obra dá poucos indícios do passado do protagonista, mas, em um trecho mais direto, revela-se um passado bom, no qual grupos de crianças podiam andar livres pela rua, e havia aconchego e calor humano. Sua mãe o chama e lhe oferece leite, justamente o leite que ele procura pagar, uma bebida que havia em abundância em sua infância. Essa memória sugere um passado em uma cidade do interior, onde havia vacas por perto, mas poderia ser também o próprio subúrbio da capital, que à época ainda guardava características rurais.

Podemos relacionar os personagens de Dyonélio com os da obra de outros escritores gaúchos com quem ele simpatizava. Por exemplo, o Miguelito, de *Ruínas vivas*, que ao final da obra abandona seu pampa rumo a um lugar outro, cheio de raiva e desilusão. Ou Chiru, de *Sem rumo*, que sai do campo e acaba na periferia da cidade. *Os ratos*, no entanto, revela uma falta de destino, já na cidade, para as camadas que viviam à margem. As obras seguintes de Dyonélio incorporarão ainda descrições de cenários da modernidade, o registro de quadros típicos do campo em meio a viagens e discutirão o acesso dos habitantes aos meios de transportes.

Em suas três obras seguintes, a problemática do deslocamento das camadas populares na modernidade vai se revelando com destaque. *O Louco do Cati*, publicado pela primeira vez em 1942, apresenta uma diversidade de meios de locomoção: um bonde, um automóvel, a diligência das memórias, o ônibus, o navio, o caminhão, o trem, o avião. Em *Desolação*, de 1944, o foco nos cuidados ao automóvel, que se intensifica e domina os afazeres dos personagens, chega ao esgotamento e à impotência frente à incapacidade de deslocamento. O mesmo tema que se desenvolve ao longo desse livro dominará o seguinte: *Passos perdidos*, de 1946. É como se Dyonélio tivesse motorizado os gaúchos sem cavalo para, ao final, revelar que, ainda assim, eles acabariam deslocados e a pé de novo.

Na primeira dessas obras, *O Louco do Cati*, o movimento de fuga e retorno é parte importante do núcleo narrativo. Seu protagonista é levado de situação em situação, só reagindo para fugir dos espectros de seu passado. Não sabemos se é o Estado de exceção imposto por Getúlio Vargas o que desperta as memórias do Cati ou se ele já vivia fugindo antes disto. O fato é que, ao longo de seu deslocamento, teremos o desfile de cenários e costumes da época, por meio dos quais o autor apresenta aquele mundo tanto para o Louco quanto para o leitor.

Decidi porém fazer, quanto à forma, um romance-revista. (...) Vamos ver como é que o Aurélio Buarque de Holanda Ferreira define o romance-revista nesse seu Novo Dicionário da Língua Portuguesa: "Peça de teatro, com quadros de música e dança, com anedotas, alegorias, sketches, etc., na qual se criticam os fatos mais em evidência da época". (MACHADO, 1995, p. 30).

Dyonélio teria adotado uma forma heterogênea com o objetivo de retratar os fatos mais em evidência à época. Sua obra seria também uma série de quadros, fotografias, do pitoresco regional e nacional. Talvez por isso o livro gere tanto estranhamento ao leitor desavisado: fatos aparentemente desconexos se ligam uns aos outros, muitas vezes por analogia e com poucas sugestões sobre como deveríamos relacionar essas partes. É por uma estranha afinidade que esses fatos se conjugam em um significado. Diversas cenas e cenários passam diante dos olhos do leitor, e uma leitura rápida muitas vezes deixa escapar estas possíveis correlações.

Temos, assim, a exposição do pitoresco da época: a estrada para Tramandaí, construída havia apenas alguns anos, o cemitério de navios nas praias do litoral gaúcho, o farol de Solidão, a pesca, o funcionamento dos presídios e os costumes do Rio de Janeiro, a capital do país à época, a rotina dos passageiros a bordo de um navio de primeira classe, o funcionamento das repartições etc. É com essas sugestões que Dyonélio vai elaborando a “cor local”, fugaz como a modernidade que ia perdendo sua aura em meio à massificação industrial.

Já em *Desolação*, o carro é incorporado como elemento central da viagem dos personagens. Parte substancial da narrativa é ocupada com o relato dos reparos do calhambeque Borboleta e com seu deslocamento pelo interior do estado. Para Barbosa e Grawunder (1995), é curioso que os cuidados com o carro se assemelham aos cuidados com um animal de estimação (passam a mão no carro, dão de beber gasolina a ele etc.). É como se o grupo de mecânicos da narrativa fossem os velhos centauros do pampa, amigos íntimos de seus cavalos. Dyonélio moderniza os gaúchos a pé, dando-lhes o automóvel como meio de transporte que substitui os cavalos perdidos. Mas só para deixá-los sem meios de transporte de novo.

Se podemos dizer que nessas três obras o tema do deslocamento ocupa parte central, é justamente porque em *Passos perdidos* a incapacidade de viajar se torna o próprio tema da narrativa. Já no título (que ecoa o *Sem rumo*, de Cyro Martins) o esgotamento das alternativas é representado tanto pela ausência de destino quanto pela ausência de um meio de locomoção que permita ao personagem chegar até ele. O protagonista pega ônibus, consegue caronas em caminhões, mas, na maior parte do tempo, conta somente com o próprio corpo. E, dado que está empobrecido, também já não pode ir a lugar nenhum. Portanto, em certo sentido, as obras de Dyonélio Machado aqui analisadas parecem retratar um gaúcho a pé... de novo.

Temos, então, quase como a conclusão lógica de um longo processo de documentação das condições de locomoção dos habitantes do interior do estado: de centauros a vaqueanos e então viandantes, num processo de modernização que impôs fronteiras e limites a uma região onde antes se viajava livremente. Depois, com o avanço de uma modernidade periférica, obtém-se o automóvel; com ele, também surge o motorista, que logo se tornará pedestre (ou “caroneiro”), num processo que acabará mostrando seus limites e deixando o “gaúcho a pé” mais uma vez.

Podemos reconhecer, assim, por meio das diversas modificações de acesso e da relação com os meios de transporte, como se modificam as identidades e algumas das práticas históricas da região. Da “cor local” dos primeiros autores aos diagnósticos ficcionais de Cyro Martins e Dyonélio Machado, tentamos indicar parte dessa rede de sentidos que aqui opera. Buscamos sugerir um conjunto de aspectos que poderiam ser mais amplamente desenvolvidos com a incorporação de aspectos sociológicos ou

psicanalíticos, por exemplo, caso se desejasse ampliar o mapa teórico e circular por novas órbitas ao redor desses instigantes dispositivos de viagem.

5 REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *O Gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. *Outra travessia*. Florianópolis, v. 5, 2005, p. 9-16.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda (Orgs.). *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995.

CÉSAR, Guilhermino. *Primeiros cronistas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDURGS, 1981.

CEVASCO, Maria Elisa. Modernização à brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, p. 191-212, dez. 2014.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: Regionalismo & Literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

FIÃO, José Antônio do Vale Caldre. *O corsário*. Porto Alegre: Movimento, 1979.

_____. *A divina pastora*. Porto Alegre: RBS, 1992.

EU, Luís Filipe Maria Fernando Gastão d'Orleans, Conde D'. *Viagem militar ao Rio Grande do Sul*. São Paulo: EDUSP, 1981.

LARA, Elizabeth Rizzato. *O gaúcho a pé*. Porto Alegre: Movimento, 1985.

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MACHADO, Dyonélio. *Passos perdidos*. São Paulo: Editora Moderna, 1982.

_____. *O cheiro de coisa viva*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995.

_____. *O Louco do Cati*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

_____. *Os ratos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

_____. *Desolação*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

_____. *Um pobre homem*. Brasília: Siglaviva, 2017.

MARTINS, Cyro. *Porteira fechada*. Porto Alegre: Movimento, 2001.

_____. *Estrada nova*. Porto Alegre: Território das Artes/CORAG, 2008.

_____. *Sem rumo*. Porto Alegre: Território das Artes/CORAG, 2008.

MAYA, Alcides. *Ruínas vivas*. Porto Alegre: Lello Irmão, 1910.

_____. *Alma bárbara*. Porto Alegre: Movimento, 1991.

_____. *Tapera*. Porto Alegre: Movimento, 2002.

PINTO, Aureliano de Figueiredo. *Memórias do Coronel Falcão*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

PORTO ALEGRE, Apolinário. *O Vaqueano*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

REVERBEL, Carlos. *O gaúcho*. Porto Alegre, L&PM, 2002.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelo Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Schwarcz, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1992.

A LÍRICA MODERNA NO BRASIL ATRAVÉS DE QUATRO POEMAS DE MARIA CARPI

Ana Cristina Steffen

Submetido em 20 de maio de 2019.

Aceito para publicação em 12 de agosto de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 163-176.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

A LÍRICA MODERNA NO BRASIL ATRAVÉS DE QUATRO POEMAS DE MARIA CARPI

THE MODERN LYRIC POETRY IN BRAZIL THROUGH FOUR POEMS OF MARIA CARPI

Ana Cristina Steffen*

RESUMO: Apesar do movimento simbolista no Brasil não ser uma estética que encontra consenso entre os estudiosos, é inegável que a lírica moderna, que teve sua expressão consolidada a partir do Simbolismo francês, segue influenciando a produção poética de maneira geral. Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich faz uma análise da poesia de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Suas afirmações se mostram profícuas no estudo da influência dos três poetas. Tal influência é percebida durante toda a produção poética no Brasil ao longo do século XX e faz-se presente ainda nos dias atuais; exemplo disso é a poetisa Maria Carpi. Buscando estabelecer um diálogo entre as características da lírica moderna e a poesia de Carpi, serão analisados quatro poemas da autora.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Carpi; Hugo Friedrich; Lírica moderna.

ABSTRACT: Although the symbolist movement in Brazil is not an aesthetic that finds consensus among the scholars, it is undeniable that the modernist lyric poetry, which had its expression consolidated following the French Symbolism, continues influencing the poetic production in general. In *Structure of modern lyric poetry*, Hugo Friedrich analyzes of the poetry of Baudelaire, Rimbaud and Mallarmé. His statements prove fruitful in the study of the influence of the three poets. Such influence is perceived throughout the poetic production in Brazil during the 20th Century and it is still present nowadays; an example of this is the poet Maria Carpi. Seeking to establish a dialogue between the characteristics of the modernist lyric poetry and the poetry of Carpi, four poems of the author will be analyzed.

KEYWORDS: Maria Carpi; Hugo Friedrich; Modernist Lyric Poetry.

A origem da chamada “lírica moderna” tem como marco inicial o movimento simbolista, surgido na Europa durante o século XIX. Segundo Álvaro Cardoso Gomes, em introdução à coletânea de textos doutrinários *A estética simbolista* (1985), o Simbolismo teve como centro irradiador a França, mais especificamente a publicação de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, em 1857. O movimento, que tem dentre as suas características “o culto ao vago, do mistério, a busca do ideal, somados ao desejo do encontro da ‘poesia pura’” (GOMES, 1985, p. 25), também encontrou representantes em outros poetas franceses do século XIX: Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine. Sua influência se estendeu a países como Itália, Espanha, Portugal e, tardiamente, Rússia. Na Inglaterra e Alemanha, por outro lado, manifestou-se um Romantismo *sui generis*, anterior – e precursor – ao Simbolismo – o que não impediu posteriormente a influência do movimento francês em obras, por exemplo, de autores

* Doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: ana.steffen@acad.pucrs.br.

ingleses, como *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e de autores alemães, como *As elegias de Duíno* (1923), de Rainer Maria Rilke (GOMES, 1985). No Brasil, Cruz e Sousa, com *Broquéis* (1893), é o responsável pela introdução do Simbolismo. Porém, segundo Gomes (1985), as influências dos poetas europeus foram mais bem assimiladas pelo simbolista brasileiro Alphonsus de Guimaraens. A presença do movimento simbolista no Brasil, contudo, não encontra consenso entre críticos e estudiosos da literatura. Alfredo Bosi, por exemplo, em sua *História concisa da literatura* brasileira, levanta a seguinte questão:

Contemporâneos ou vindos pouco depois dos poetas parnasianos e dos narradores realistas, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e os simbolistas da segunda geração não tiveram atrás de si uma história social diversa da que viveram aqueles. O que nos propõe um problema de gênese literária: o movimento teria nascido aqui por motivos internos, ou foi obra de imitação direta de modelos franceses? (BOSI, 1982, p. 300).

Após recapitular brevemente o contexto da época e a trajetória de Cruz e Sousa – e de outros poetas considerados simbolistas –, Bosi conclui que

o Simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura europeia, na qual o reconheceram por legítimo precursor o imagismo inglês, o surrealismo francês, o expressionismo alemão, o hermetismo italiano, a poesia pura espanhola. Aqui, encurralado no longo período realista que o viu nascer e lhe sobreviveu, teve algo de surto epidêmico e não pode romper a crosta da literatura oficial. Caso o tivesse feito, outro e mais precoce teria sido o nosso Modernismo, cujas tendências para o “primitivo” e o “inconsciente” se orientaram numa linha bastante próxima das ramificações irracionaisistas do *Simbolismo europeu* (BOSI, 1982, p. 301-302, grifo do autor).

Independentemente dessa questão, fato é que a lírica moderna, que tem sua melhor expressão a partir dos simbolistas franceses, seguiu influenciando os poetas brasileiros e a produção lírica de maneira geral desde o século XIX. O alemão Hugo Friedrich, em 1956, publicou *Estrutura da lírica moderna*, em que é apresentada uma análise da poesia de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Apesar dos mais de 60 anos de publicação, até hoje a obra permanece como uma das referências centrais para o estudo da lírica.¹ No prefácio da primeira edição, afirma o autor que os fundadores da lírica moderna são Rimbaud e Mallarmé. Para Friedrich,

Entre eles e a poesia de nossa época, perduram elementos em comum que não se pode explicar como simples influxos nem se precisa explicar como tal, mesmo nos lugares em que os influxos sejam reconhecíveis. Trata-se de elementos estruturais em comum ou, melhor, de uma tessitura básica, surpreendentemente constante nos mais variados fenômenos da lírica moderna. Essa estrutura originária de muitos filões alguns dos quais já existentes no século XVIII, fundiu-se – por volta de 1850 na teoria poética e por volta de 1870, na prática – em um todo que é, certamente, muito complexo, mas também muito coerente. Isto ocorreu na França. As leis estilísticas dos poetas atuais tornam-se claras a partir de Rimbaud e

¹ Alfonso Berardinelli, por exemplo, no livro *Da poesia à prosa* (2007), coletânea de ensaios seus escritos entre 1983 e 2001, afirma que o estudo mais aprofundado e abrangente de natureza teórica sobre poesia é o de Friedrich – a despeito das várias críticas que Berardinelli dirige à *Estrutura*.

Mallarmé, e, por outro lado, o espantoso modernismo destes últimos é explicado a partir dos poetas hodiernos (FRIEDRICH, 1978, p. 9-10).

As afirmações de Friedrich, ainda que dirigidas à poesia europeia, podem ser estendidas à lírica brasileira. Afrânio Coutinho, por exemplo, em *Introdução à literatura no Brasil*, confirma as ideias de Friedrich quando declara que a contribuição do Simbolismo “à literatura foi imperecível, havendo quem lhe empreste a categoria de movimento mais importante, pelo seu aspecto positivo e pela herança legada, a *poesia moderna*” (COUTINHO, 1980, p. 215, grifo meu). No Brasil, a influência simbolista permaneceu ao longo do Modernismo, durante o qual se impôs “a busca de uma linguagem essencial, afim às experiências metafísicas e herméticas de certo veio rilkeano da lírica moderna, e que se reconhece na primeira fase de Vinicius de Moraes, em Cecília Meireles, em Henriqueta Lisboa, em Emílio Moura” (BOSI, 1982, p. 491), dentre outros. Segundo Bosi (1982, p. 492), esses poetas seriam “herdeiros maduros da experiência formal simbolista”; e, aqueles surgidos posteriormente, na década de 1950, renovaram “trinta anos depois, a *maneira* parnasiano-simbolista contra a qual reagira masculamente a *Semana*; mas renovava-se sob a égide da poesia existencial europeia de entre guerras, de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade” (BOSI, 1982, p. 521, grifos do autor).

No entanto, a influência dos primeiros representantes da lírica moderna não se encerrou com a poesia surgida na década de 1950. Italo Moriconi, em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, traz duas considerações que exemplificam a continuidade dessa presença na segunda metade do século passado. Primeiramente, o autor aponta que o grupo paulista do Concretismo – que, no Brasil, tem maior força entre as décadas de 1950 e 1970 – considerava-se discípulo da fase mais experimental de Mallarmé, da qual o maior expoente é a obra *Um lance de dados*, de 1897. Segundo, a presença de Baudelaire na poesia brasileira que, apesar de antiga, é forte e permanece. Indicativa disso é, segundo o autor, a possibilidade de ler o poema *A carneça*, do poeta francês, como o núcleo da poética do brasileiro Augusto dos Anjos (1884 – 1914). Mas também são exemplares dessa presença os pastiches – bem mais recentes – dos poemas baudelairianos, como é o caso do texto produzido por Ana Cristina Cesar, em 1984, a partir de *O cisne* (MORICONI, 2002). Esses são alguns dos casos que possibilitam afirmar que a influência dos primeiros simbolistas europeus pode ser percebida durante todo o século XX. E, ademais, ela manifestou-se ainda no final do século XX e início do século XXI. Exemplo disso é a poesia produzida por Maria Carpi. Nascida em 1939, em Guaporé, Rio Grande do Sul, a poetisa publicou sua primeira obra, *Nos gerais da dor*, em 1990. Desde então, a autora já acumula mais de 10 livros e diversos prêmios, dentre eles o Revelação da Associação Paulista dos Críticos de Arte (1990), a Menção Honrosa no Casa de las Américas (1999), em Cuba, e o Açorianos na categoria poesia (1997). Para este trabalho, foram selecionados quatro dos seus poemas, sendo dois da obra *Vidência e acaso* (1992) e dois de *A força de não ter força* (2003).

Em *Vidência e acaso*, como o próprio título anuncia, são apresentadas, ao longo de todos os 85 poemas – sem título, identificados apenas por numeração –, a associação, a comparação ou a oposição entre as ideias de vidência e acaso. Nelly Novaes Coelho, em ensaio sobre a obra de Carpi, afirma que o núcleo temático de *Vidência e acaso* é “o contínuo embate entre o visível (o ‘acaso’ que aparentemente dirige a vida humana) e o invisível (a ‘vidência’, o olhar interrogante que, nos momentos de iluminação, vê a verdade oculta pelas aparências)” (COELHO, 2002, p. 37). Segundo o *Pequeno Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2015), “vidência” é a qualidade

sobrenatural de quem é vidente; “vidente”, por sua vez, é aquele “que pode ver o passado, prever o futuro ou ver cenas nas quais não está presente” (HOUAISS, 2015, p. 969). Já o “acaso” é conceituado como sorte, destino, sendo um “acontecimento casual, incerto ou imprevisível” (HOUAISS, 2015, p. 11). Sendo assim, desde o título da obra, já é exposta uma relação antitética ao colocar vidência e acaso lado a lado. Diz o poema de número 57:

No acaso, eu encontro a palavra.
Na vidência, a palavra quer meu
corpo para proferir-me. No acaso,

eu declaro a árvore. Na vidência,
escuto-a dizer-me: Não vinga
jogares um grão de minha espécie

no coração de um sulco. Terás
de ser-me a terra do grão em ti
enterrado. Sem a visão do fruto (CARPI, 1992, p. 67).

Apesar da oposição entre as ideias de vidência e acaso por si só já constituir-se como significação ao longo de todo o livro, neste poema é possível também associar a referida vidência ao conceito de poeta vidente (*voyant*) de Rimbaud. Segundo ele, “o Poeta se faz vidente através de um longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*” (RIMBAUD, 1985, p. 47, grifo do autor). Friedrich explica essa afirmação através de conceitos postulados por Baudelaire:

O objetivo do poetar é “chegar ao desconhecido”, ou então, dito de outro modo: “escutar o invisível, ouvir o inaudível”. Já conhecemos estes conceitos: derivam de Baudelaire e são, aqui e lá, palavras-chave para indicar a transcendência vazia. Tampouco Rimbaud lhes dá uma definição mais precisa. Permanece na caracterização negativa do objetivo perseguido; distingue-se como o não-usual, não-real, como o *outro* pura e simplesmente, mas não lhe dá conteúdo (FRIEDRICH, 1978, p. 62, grifo do autor).

O desregramento dos sentidos, o ouvir o inaudível, manifestam-se no poema quando, ao referir-se à vidência, o eu lírico está submetido às palavras e à natureza – representada pela árvore. Se no acaso o eu lírico encontra a palavra e declara a árvore, na vidência a palavra é quem requisita seu corpo para ser proferida, e a árvore é quem diz. Gomes, de forma um pouco diferente, também explica o conceito de Rimbaud por meio de postulados de Baudelaire; segundo ele, a afirmação baudelaيرية que diz “o poeta deve ser um decifrador de símbolos” (GOMES, 1985, p. 16) equipara-se à noção de vidência de Rimbaud. Nesse sentido, o vidente do poeta francês está próximo ao vidente definido pelo dicionário; porém, se por um lado este decifra presente, passado e futuro, aquele decifra símbolos. Esse deciframento de símbolos, permitido pela capacidade vidente do poeta, surge no poema de Carpi quando o eu lírico torna-se instrumento, na vidência, para que a palavra seja proferida, em oposição ao acaso, à casualidade, em que é o eu lírico quem simplesmente encontra a palavra. Também é na vidência que a árvore diz ao eu lírico: “[...] Não vinga / jogares um grão de minha espécie / no coração de um sulco. Terás / de ser-me a terra do grão em ti / enterrado. Sem a visão do fruto” (CARPI, 1992, p. 67). O eu lírico, que apenas ouve sem responder, novamente, está submetido à natureza. A árvore é quem lhe requisita como

terra à própria semente (grão), a qual deve ser aceita pelo eu lírico, ainda que esse desconheça o resultado, o futuro, aquilo que será revelado, “a visão do fruto” – conforme consta no último verso. Assim, o poeta vidente aqui se apresenta no eu lírico que, na vidência, em oposição ao acaso, tem a revelação, a decifração, através da palavra que toma seu corpo para ser proferida e da árvore que desse corpo faz terra para frutificar seu grão.

Apesar da evocação do corpo, no poema manifesta-se o que Friedrich chama de “despersonalização da lírica moderna” (FRIEDRICH, 1978, p. 36), iniciada com Baudelaire. Usando como exemplo *As flores do mal*, o autor explica que, nessa obra, nenhum dos poemas pode ser explicado utilizando os dados biográficos do poeta. Assim, a lírica não mais é considerada como fruto da unidade entre a poesia e a pessoa empírica do artista, como anteriormente pretenderam os românticos. O “eu” voltado sobre si mesmo presente em *As flores do mal* – e em grande parte da lírica moderna – apesar de autocentrado, pouco ou nada olha para o eu empírico. Sobre isso, Friedrich ainda afirma que

Junto com Rimbaud, Mallarmé introduz o mais radical abandono da lírica baseada na vivência e na confissão, portanto, de um tipo de poesia que ainda estava, naquela época, personificada, com grandeza, por Verlaine. É verdade que também a lírica anterior, desde os trovadores até a época anterior ao Romantismo, só em alguns casos recorre a vivências, só raras vezes é comunicação, em forma de diário, de sentimentos pessoais; o equívoco de alguns historiadores da literatura, contagiados pelo Romantismo, fez com que se considerasse a lírica, em seu conjunto, desse modo. [...] A lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal. Nenhuma das poesias de Mallarmé [dentre aquelas analisadas na obra de Friedrich] poderia ser interpretada biograficamente, mesmo se por razões de curiosidade e comodidade este tipo de análise tenha sido tentado repetidas vezes. Mas tampouco há alguma poesia que se possa interpretar como linguagem de uma alegria que todos nós conhecemos, de um pesar que cada um compreende, porque o tem dentro de si. Mallarmé compõe suas poesias a partir de um centro para o qual é difícil encontrar um nome (FRIEDRICH, 1978, p. 110).

O mesmo se dá no já mencionado poema de Carpi, assim como nos demais a serem analisados neste trabalho: não é possível, mesmo que apenas por mera curiosidade, buscar qualquer traço biográfico da poetisa ou seu eu empírico nos textos. A poesia “despersonalizada”, à época de Mallarmé, serviu também como ruptura da visão romântica, que considerava a lírica apenas como expressão das vivências do poeta; a poesia, a partir daí, passou a ser tratada como fruto do trabalho intelectual do artista (FRIEDRICH, 1978). Relacionado a isso está o fato de que os poemas passaram a constituir-se em uma linguagem que aponta para uma emoção a qual é difícil nomear, conforme explica Friedrich sobre Mallarmé – em Carpi isso também ocorre, ainda que de maneira bem menos radical. Na obra da poetisa, observa-se uma longa depuração do processo de profunda ruptura que se deu com os simbolistas franceses, assim resumida por Friedrich:

Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao resultado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da

qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica de Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos (FRIEDRICH, 1978, p. 29).

A obscuridade e o hermetismo, muitas vezes levado ao extremo por esses poetas, está presente nos poemas estudados nesta pesquisa, mas de uma maneira bastante suavizada em alguns casos, conforme será possível constatar. Porém, se, em Carpi, essa expressão hermética encontra-se abrandada, parte dos objetivos de tal expressão permanece de maneira consistente. A obscuridade, na obra dos franceses, buscava a preservação do campo da obra de arte, a compreensão do caótico mundo moderno e uma poesia de efeito sugestivo. Na poesia de Mallarmé, por exemplo, “o leitor não deve decifrar, mas sim chegar ele próprio ao enigmático, onde, intuindo decifrações, mas não as concluindo prematuramente, pode até mesmo pensar em possibilidades de interpretação da poesia que talvez nem sequer figuravam no plano do autor” (FRIEDRICH, 1978, p. 122). Também para Mallarmé e, segundo Friedrich, para quase toda produção lírica surgida depois desse poeta, “é significativo que seja mantida a única ponte com o leitor no efeito sugestivo da poesia” (FRIEDRICH, 1978, p. 122). O sentido atribuído ao poema de Carpi só é possível pelo hermetismo e pela sugestão que coabitam o texto. Não é possível saber – e tampouco é esse aqui o objetivo – se a relação entre a vidência do poema e o poeta vidente de Rimbaud foi algo pensado pela poetisa. Contudo, essa interpretação torna-se possível uma vez que o poema tem um forte caráter sugestivo, permitindo leituras e decifrações inúmeras e diversas. Essa característica também se faz presente no próximo poema a ser analisado, de número 64 de *Vidência e acaso*:

Renuncio à fortuna paterna
Dos acasos e deserddada, sem

meios, estanco o pus de toda
a ferida e beijo na decomposição,

o fogo sem chama, a voz sem febre,
da vidência desfalecida de amor (CARPI, 1992, p. 74).

O poema, formado por um período único, apresenta – conforme o modelo de Mallarmé – “um acontecimento simbólico com muitas possibilidades de interpretação” (FRIEDRICH, 1978, p. 133), neste caso, a renúncia à fortuna paterna. E essa pode ser interpretada como a forma de viver um amor não aprovado pela família, pois deserddada e sem meios – após renunciar à fortuna paterna – é quando a ferida é estancada – é curada – e o fogo sem chama – o próprio amor – é beijado. Porém, também é possível uma leitura em que a renúncia à fortuna paterna seja interpretada como repúdio ao passado. Segundo Friedrich, na poesia de Rimbaud quando o passado torna-se um peso – “devido ao extinguir-se da genuína consciência de continuidade e à sua substituição pelo historicismo e pelas coleções em museus” (FRIEDRICH, 1978, p. 65) – é produzido, durante o século XIX, “uma reação que conduz à repulsa de tudo aquilo que é passado. Esta permanecerá uma característica permanente da arte e da poesia modernas” (FRIEDRICH, 1978, p. 65). Ao utilizar como exemplo o poema *Vénus nadyomène*, de Rimbaud, em que é parodiado um dos mais belos mitos figurativos – o nascimento de Afrodite – Friedrich explica:

O ataque dirige-se contra o próprio mito, contra a tradição em geral, contra a

beleza; é um ataque movido pelo desafogo de uma tendência à deformação, que – e aqui está o mais curioso – possui, por outro lado, suficiente qualidade artística para imprimir nas fealdades o vigor de uma lógica estilística (FRIEDRICH, 1978, p. 65).

O mito de Vênus, no poema, é colocado de maneira grotesca a ponto de não causar o riso da paródia típica, constituindo assim um “desabafo contra a beleza e a tradição na poesia” (FRIEDRICH, 1978, p. 65). No poema de Carpi, a recusa ao passado surge não só na renúncia à herança paterna, mas também na presença dos elementos grotescos e do feio – o pus, a ferida, a decomposição – que, segundo Friedrich, atentariam contra a beleza e a tradição – elementos, esses, costumeiros da poesia que antecede a lírica moderna. O romântico Victor Hugo foi quem primeiramente incluiu em sua teoria do grotesco o elemento do “feio”. Com isso, o que até então era “desqualificado, permitido só nos gêneros literários inferiores e nas zonas marginais da arte plástica, vem elevado a um valor expressivo metafísico” (FRIEDRICH, 1978, p. 33). Victor Hugo, assim, dá um novo papel ao feio: não mais se trata unicamente do “oposto ao belo, mas de um valor em si” (FRIEDRICH, 1978, p. 33). A partir do teorizado por Victor Hugo, Friedrich explica a relação do grotesco com a “alma moderna” que emerge dos três poetas centrais de sua análise:

O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua “voz estridente”, afastar sua monotonia. Reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem. Reduzindo os fenômenos a fragmentos, manifesta que o “grande todo” nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o “todo” não concorda com o homem. O que é todo? É significativo que a resposta falte ou seja confusa. É uma transcendência vazia, mesmo se puder ser concebida de maneira cristã, como acredita Victor Hugo. Para ele só existem seus fragmentos nas caricaturas do grotesco e, mesmo estas, já nada têm a ver com o riso. O riso do grotesco, assim interpretado, cede lugar ao sorriso irônico ou à horripilação. Torna-se trejeito, excitação provocante e estímulo de uma inquietude à qual a alma moderna aspira mais que à distensão (FRIEDRICH, 1978, p. 33).

Levando essa questão ao poeta Baudelaire, Friedrich afirma que “mais veemente do que até então, a anormalidade anuncia-se como premissa do poetar moderno, e também como uma de suas razões de ser: irritação contra o banal e o tradicional que, aos olhos de Baudelaire, está contido também na beleza do estilo antigo” (FRIEDRICH, 1978, p. 44). Em última instância, é também essa fuga do que é banal e o choque que se dá pela presença do feio o que busca Rimbaud quando insere o elemento grotesco em seus poemas. Segundo Friedrich,

Com Rimbaud, ele [o feio] recebe, então, a tarefa de servir a uma energia sensitiva que impele à mais violenta deformação do real sensível. Uma poesia que toma por meta nos seus objetivos menos os conteúdos que as relações de tensão sobre-objetiva necessita também do feio porque este, como provocação ao sentimento natural da beleza, produz aquela dramaticidade chocante que se deve entabecer entre texto e leitor (FRIEDRICH, 1978, p. 77).

No poema de Carpi, tal choque é potencializado pela proximidade entre as palavras pus, ferida, decomposição e beijo e amor. Da presença de ideias antitéticas emerge a dissonância ou, em outras palavras, a tensão causadora de inquietude. Essa

tensão surge no poema mais uma vez por meio do conflito entre vidência e acaso, já identificado no poema anterior. Isso porque o eu lírico renuncia à fortuna paterna, recebida pelo acaso, para beijar uma vidência tomada de amor; assim, esta é escolhida em detrimento ao acaso. A herança paterna, legado da casualidade, é preterida em favor da vidência – onde reside a adoração, o fascínio, o fogo que não queima. Ao tratar da dissonância em Baudelaire, Friedrich aponta que uma exacerbação de antíteses está presente em quase toda a lírica e que,

Muitas vezes, comprime-se no espaço mais conciso e torna-se dissonância lexical, como “grandeza suja”, “caído e encantador”, “horror sedutor”, “negro e luminoso”. Esta aproximação do que normalmente é incompatível chama-se *oxymoron*. É uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos de alma. Em Baudelaire, sobressai por seu emprego desmedido. É a figura chave de sua dissonância fundamental (FRIEDRICH, 1978, p. 46).

Ainda que no poema de Carpi os vocábulos não estejam necessariamente lado a lado – a exemplo de “horror sedutor”, mencionado por Friedrich – é evidente o contraste entre, por exemplo, pus e amor, ferida e beijo. O amor, um tema clássico da poesia, do belo, é colocado no poema lado a lado do grotesco, causando por isso o estranhamento, a dramaticidade que traz a tensão entre texto e leitor, mencionada por Friedrich. Ao abordar essa questão na poesia de Rimbaud, o autor assinala a incoerência existente entre imagens tão diversas. E, além disso, “como agravante, acresce o fato de que os complexos de imagens isoladas nascem da mistura das coisas mais opostas, da combinação daquilo que, objetivamente, é inconciliável, do belo com o repugnante, do sórdido com o extático” (FRIEDRICH, 1978, p. 74). Nesse sentido, o poema de Carpi se constitui como exemplar dessa combinação de opostos presente em Rimbaud, mas não só: em toda a lírica moderna.

Também é evidente no primeiro verso da última estrofe a imagem paradoxal do fogo sem chama – o que nos remete ao “Amor é um fogo que arde sem se ver” (CAMÕES, 2016, p. 16), soneto pleno de paradoxos em que o eu lírico dá a sua definição do amor. A definição desse sentimento como algo paradoxal também surge em *A força de não ter força*, de Carpi. No livro, os 89 poemas – não nomeados, assim como em *Vidência e acaso* – são divididos em três capítulos (“Livro I: Do amado e do não amado”; “Livro II: A vertigem sem abismo”; “Elegias à vastidão de um epílogo”). Nessa obra, o elo temático entre os poemas é o amor, “que ultrapassa limites convencionais de tempo e de espaço, disseminando a junção de contrários [...]. Dessa forma, o conteúdo imagístico textual é resultado de um contraste de antíteses semânticas que se coadunam de maneira relevante em toda a escritura” (ZIEGLER, 2015, p. 57). Esse contraste semântico surge no primeiro poema de *A força de não ter força* que, assim como acontece em *As flores do mal*, antecipa todo o sentido da obra:

Amor, essa força de não
ter força; essa paz não

dando a paz; esse rosto
incandescente, nunca

lido, que se sobrepõe
aos demais e reluta

quando todos fenecem
e mais se aviva, encoberto (CARPI, 2003, p. 11).

Segundo Friedrich (1978), o fato de, no livro de Baudelaire, a ordem dos poemas ser parte da construção arquitetônica da obra é uma característica que afasta o poeta francês dos seus antecessores românticos. Isso porque, nas obras líricas românticas, a disposição dos poemas se dava conforme a casualidade da inspiração. Assim, essa organização não constituía uma esfera de significação, diferentemente do que acontece em *As flores do mal* e também, é possível afirmar, em *A força de não ter força* – constatação que é ratificada, também, pela divisão dos poemas em capítulos. Além da oposição de ideias – “a força de não ter força”; “a paz não dando paz”; “fenecer” e “avivar” – o poema traz a metáfora do “rosto incandescente nunca lido”. Friedrich afirma que, por meio da metáfora, a poesia “realiza uma transposição daquilo que é objetivo em imagens que não existem no mundo real” (FRIEDRICH, 1978, p. 87), o que se dá no poema de Carpi. A combinação das palavras “rosto”, “incandescente”, “nunca” e “lido”, cria uma imagem nova para definir o amor: uma face inflamada, iluminada e quente, conhecida, mas nunca compreendida. Com isso, ainda, mais uma ideia contraditória se apresenta: o eu lírico, ao definir o amor, confirma que este nunca foi decifrado, lido.

Friedrich, quando aborda o estilo tardio de Mallarmé, afirma que o poeta deseja “que as palavras não falem mediante relações gramaticais, mas irradiem de si próprias suas muitas possibilidades de sentido” (FRIEDRICH, 1978, p. 102). O poema de Carpi, ainda que bem menos hermético do que os dois anteriormente analisados, oferece diferentes sentidos e significações possíveis. Quando são postos em ligação “rosto”, “incandescente” e “lido”, vocábulos normalmente não relacionados, emergem – através da leitura completa do poema – os sentidos de “rosto” como algo que se vê, que se conhece; “incandescente” como iluminado, mas também como algo que pode queimar; e “lido” como compreendido e/ou apreendido. O eu lírico, assim, define o amor como contraditório, bom e mau ao mesmo tempo e, por meio dos versos finais “[...] que se sobrepõe / aos demais e reluta / quando todos fenecem / e mais se aviva, encoberto” (CARPI, 2003, p. 11), como aquilo, acima de tudo o mais, que permanece, que verdadeiramente importa. Essa definição torna-se uma leitura possível pelas metáforas, paradoxos e antíteses presentes no poema.

Ainda que imagens contraditórias não sejam privilégio da lírica moderna, para Friedrich, conforme já foi apontado, a exacerbação de ideias antitéticas surge, nessa lírica – a exemplo de Baudelaire – como chave da dissonância fundamental que impregna a poesia. Essa dissonância se apresenta, ainda que não da mesma maneira, no próprio conceito de modernidade de Baudelaire, que segundo Friedrich, sendo dissonante, “[...] faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos” (FRIEDRICH, 1978, p. 43). Dentre esses novos caminhos, “o estilo simbólico moderno que transforma tudo em sinais para expressar outra coisa, sem assegurar essa outra coisa numa tessitura de sentido coerente, deve necessariamente trabalhar com símbolos autárquicos que permanecem subtraídos a uma compreensão limitante” (FRIEDRICH, 1978, p. 120). O segundo poema analisado de *A força de não ter força* traz deliberadamente a questão do símbolo:

Gosto de ficar nas entrelinhas,

como laranjas que se juntaram
uma a uma rente às cercas.

Nem tudo será transcrito. Algo
tem de ficar intocado. O mosto
do que provas. A palavra contém

o que sobe. O símbolo aprisiona
o rastro. O que afunda não pode
ser consumido. Nem raspado (CARPI, 2003, p. 36).

Neste texto, um dos poucos no livro que não traz expressa a questão do amor, é possível identificar a influência do estilo simbólico moderno, mencionado por Friedrich. Tal estilo, no entanto, encontra-se bastante atenuado pelo longo processo de depuração proporcionado pelo distanciamento temporal entre os simbolistas franceses e Maria Carpi. No poema de Carpi, apesar da forte carga simbólica, é possível depreender uma construção de sentido coerente. O eu lírico, valendo-se da linguagem metapoética, aborda o próprio ato do poetar. O eu lírico, ainda, vincula à criação poética, e à poesia em si, a capacidade sugestiva de uma lírica que diz sem dizer, de uma lírica que permite ao leitor intuir interpretações, mas nunca tê-las como certeza. Já no primeiro verso, é afirmado o gosto de permanecer nas entrelinhas ou, em outras palavras, no que pode apenas ser inferido. Essa afirmação, de forma diferente, volta a surgir no primeiro e no segundo verso da segunda estrofe: “Nem tudo será transcrito. Algo / tem de ficar intocado [...]” (CARPI, 2003, p. 36). Ou seja, nem tudo será colocado ostensivamente no poema – “transcrito” –, algo deve permanecer inacessível, distante – “intocado”.

Na sequência, o eu lírico aproxima o fazer poético ao processo de fabricação do vinho: No “mosto” – suco das uvas que ainda não passou pelo processo de fermentação alcoólica – que é provado, a palavra contém o que “sobe” – no processo de fermentação, o que sobe, o que fica na superfície, são as cascas das uvas, principais responsáveis pela cor e sabor nos vinhos tintos (SAIBA..., 2016). A palavra, assim posta no poema, é reafirmada como central em sua significação, pois é ela a responsável pela “cor” e pelo “sabor”. Por outro lado, os símbolos por ela contruídos são quem prendem, “aprisionam”, o vestígio, o “rastro” de sentido sugerido pelo texto poético. O símbolo então é exaltado como responsável pelo efeito sugestivo do poema. Nos penúltimo e último versos é retomada a metáfora enológica: “[...] O que afunda não pode / ser consumido” (CARPI, 2003, p. 36). Esses versos reproduzem o final do processo de fermentação do vinho, quando leveduras, bactérias e matéria orgânica ficam depositados no fundo do tanque utilizado. Tais resíduos são separados e dispensados, podendo servir apenas de adubo (SAIBA..., 2016). Assim, o que está no fundo ou em profundidade na construção de sentido de um poema nunca será “consumido”, alcançado e, assim, esgotado pelo leitor. Porém, se a significação das entrelinhas não pode ser completamente atingida, ao mesmo tempo ela não pode ser eliminada, “raspada”, pois se fazem presentes os vestígios deixados pelos símbolos, ainda que obscuramente relevados. Friedrich, quando analisa Mallarmé, aborda a presença do ato da criação poética na obra do francês:

Mallarmé [...] fundamenta ontologicamente a obscuridade do poetar assim como seu afastamento de uma compreensibilidade limitante; pois a união entre ideia artística e reflexão sobre a arte é agora exaltada nele por um pensamento que gira em torno do Ser absoluto (equiparado ao Nada) e em torno da revelação desde para com a linguagem. Teórica – e sempre

prudentemente –, este pensamento se manifesta nos ensaios de *Divagations* e em algumas cartas. Mas encontra sua configuração verdadeira na poesia (FRIEDRICH, 1978, p. 96).

O poema de Carpi releva-se próximo a Mallarmé primeiro ao abordar o fazer poético e, segundo, ao colocar como obrigação o ato de deixar no poema algo não exposto, expressada pelo emprego da locução verbal “tem de ficar” (CARPI, 2003, p. 36), no segundo verso da segunda estrofe. O que primeiramente era apenas uma preferência, “Gosto de ficar nas entrelinhas” (CARPI, 2003, p. 36), torna-se imperativo à criação lírica conforme se dá o andamento do texto. Ainda, ao empregar a metáfora da fabricação do vinho para explicar a feitura do poema, o eu lírico eleva a poesia a um patamar quase divino. Isso porque, segundo o Dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1991), o vinho simboliza o elixir da vida e da imortalidade. Sendo assim, constitui-se aqui o que Friedrich chama de “metáfora absoluta”, aquela que serve não só à comparação, mas cria uma identidade. Em Rimbaud, ela correspondeu a um traço fundamental de sua poesia, e na lírica posterior permaneceu como um meio estilístico dominante (FRIEDRICH, 1978). Se, nos primeiros versos a metáfora das “[...] laranjas que se juntaram / uma a uma rente às cercas” (CARPI, 2003, p. 36) serve como mera comparação e construção de imagem, ao comparar a poesia com o vinho, o eu lírico revela uma visão de mundo e, assim, parte da sua identidade. Identidade essa que considera a poesia como um caminho para a vida eterna.

Além dos aspectos até aqui apresentados, outras características surgidas ou acentuadas pelos primeiros representantes da lírica moderna ficam evidentes ao se ler Maria Carpi. Um desses aspectos é o uso do verso sem rima e do verso livre – ainda que a poetisa siga uma certa regularidade métrica. Friedrich aponta que a poesia *Marine*, de 1872, de autoria de Rimbaud,

é, na França, o primeiro exemplo de verso completamente livre: dez versos de metro distinto; sem rima, sem sucessão regular de rimas masculinas e femininas. O abandono da métrica rigorosa foi, na França (e o é ainda hoje), mais notado que em outros países e também um sintoma (mais fortemente sentido) da anormalidade na composição poética. [...] A partir de “*Marine*”, o verso livre domina cada vez mais na lírica francesa moderna. [...] O verso livre torna-se o indício formal próprio daquele tipo lírico que – consciente ou inconscientemente – segue o exemplo de Rimbaud (FRIEDRICH, 1978, p. 84).

Considerando as colocações de Friedrich, pode-se afirmar que Carpi, ao abrir mão da rima e de uma métrica rigorosa, confirma-se como seguidora da lírica de Rimbaud. A fragmentação, outra característica na lírica moderna, também se faz presente; o todo fragmentado, o mundo estilhaçado e não mais compreensível, manifesta-se nos quatro poemas através da separação dos períodos não só em diferentes versos, mas em diferentes estrofes. Outro aspecto oriundo da poesia moderna é a utilização da sonoridade da língua como elemento de significação do poema. Friedrich explica que a possibilidade de surgir temas e motivos do texto lírico por meio do plano fônico é anterior aos simbolistas franceses. Isso se dava pelas “possibilidades de combinações das sonoridades da língua e das oscilações associativas dos significados das palavras” (FRIEDRICH, 1978, p. 91). No entanto, o autor afirma que é Rimbaud quem inova na utilização desse procedimento, ao empregá-lo com uma ousadia sem precedentes. Isso porque a poesia rimbaudiana desconsiderou a compreensibilidade

comum e serviu-se dessa prática de maneira que a palavra, como sonoridade e sugestão, tem maior importância do que a palavra que se presta a uma tessitura lógica de sentido (FRIEDRICH, 1978). Ainda que em Carpi a sonoridade não esteja acima da lógica, é possível identificar em todos os quatro poemas a relação entre o plano sonoro e o plano semântico. No primeiro poema, a recorrência dos fonemas /r/ e /rr/ reforça o caráter telúrico das imagens. Já no segundo texto, o confronto com o passado e as ideias antitéticas ganham força com a oposição entre fonemas surdos e sonoros /p/ e /b/, /t/ e /d/, /f/ e /v/, /s/ e /z/, difusos – alguns mais, outros menos – por todos os versos. No terceiro poema, a presença dos fonemas fricativos /f/ e /s/, nas duas primeiras estrofes, remete ao fenecimento citado na última. Ao mesmo tempo, a força sonora dos fonemas oclusivos /k/, /b/, /p/, /d/ e /t/ opõe-se ao fenecimento – representando assim o amor, aquilo que “mais se aviva” (CARPI, 2003, p. 11), mencionado no último verso. Por fim, no último poema, a presença contínua do som sibilante do fonema fricativo /s/ confirma um texto que pretende permanecer apenas no susurro das entrelinhas.

Tendo como exemplo Maria Carpi, é possível afirmar que a influência dos primeiros representantes da lírica moderna segue na atual poesia brasileira. A escritora, nos poemas analisados, mostra uma fase da lírica em que os conceitos mais radicais, que serviram de ruptura à época de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, hoje encontram-se assimilados e, logo, amenizados. Ainda assim, permanecem o poeta como vidente, a despersonalização, as emoções não nomeadas, a ampliação dos planos responsáveis pelo sentido do poema – desde o sonoro até o da forma como se organizam dentro de um livro –, a renúncia ao passado, a presença do “feio”, o caráter simbólico, a tensão dissonante, a acentuação da presença de ideias antitéticas e contraditórias que buscam explicar o caos do mundo moderno, o hermetismo e, conseqüentemente, o efeito sugestivo – razão pela qual muitas vezes não há uma lógica externa a partir da qual o poema possa ser pensado. Se a genuinidade do Simbolismo no Brasil é questionada por diversos estudiosos, a influência dos simbolistas franceses é presença inegável na lírica brasileira, atravessando todo o século XX e avançando neste começo de século XXI. Evidente, também, é a atualidade da obra de Friedrich. Apesar dos seus mais de 60 anos, as afirmações do autor permanecem válidas e seguem confirmando a atualidade, também, do “moderno” consolidado pelos poetas franceses.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. São Paulo: Via Leitura, 2016.

CARPI, Maria. *A força de não ter força*. São Paulo: Escrituras, 2003.

CARPI, Maria. *Vidência e acaso*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos,*

costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa Silva et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. A poesia de Maria Carpi: uma viagem iniciática em busca do Ser. In: RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. *Maria Carpi*. Porto Alegre: IEL: CORAG, 2002. (Autores Gaúchos – Nova Série; v. 9)

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. Introdução. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 9-29.

HOUAISS, Antonio. *Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2015.

MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SAIBA como o vinho é produzido. *Revista Adega*, São Paulo, jan. 2016. Disponível em: http://revistaadega.uol.com.br/artigo/saiba-como-o-vinho-e-produzido_10511.html. Acesso em: 21 jun. 2018.

RIMBAUD, Arthur. O poeta vidente. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 47-51.

ZIEGLER, Adriane Marconatto. *Poética dos quatro elementos na obra de Maria Carpi*. Dissertação (Mestrado em Letras/ Leitura e Cognição) – Departamento de Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Santa Cruz do Sul, 2015.

SOBRE A MUSICALIDADE EM PROSA: MADAME BOVARY DE GUSTAVE FLAUBERT

Elena Gallorini

Submetido em 03 de maio de 2019.

Aceito para publicação em 08 de julho de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 177-190.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

SOBRE A MUSICALIDADE EM PROSA: MADAME BOVARY DE GUSTAVE FLAUBERT

ABOUT MUSICALITY OF PROSE: MADAME BOVARY BY GUSTAVE FLAUBERT

Elena Gallorini*

RESUMO: Este artigo propõe uma análise do ritmo narrativo a partir do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Percorrendo a correspondência do autor, evidencia-se que Flaubert manifesta a intenção de revolucionar a linguagem do romance, atribuindo à prosa a musicalidade do verso. Para tal fim, o escritor trabalha febrilmente, escrevendo e reescrevendo as frases até soarem perfeitamente, o que é verificado através da prova do “gueuloir”, ou seja a declamação em voz alta. Após destacar as características principais do ritmo narrativo dessa obra flaubertiana, examina-se de maneira mais detalhada o capítulo cinco da segunda parte do livro, para determinar quais elementos estilísticos permitem à essa obra, definida pelo mesmo Flaubert como romance de costumes, transformar-se em uma espécie de poema narrativo.

PALAVRAS-CHAVE: *Madame Bovary*; prosa musical; tempo e espaço; ritmo narrativo.

RÉSUMÉ: Cet article propose une analyse du rythme narratif du roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. À travers la correspondance de l'auteur, il devient évident que Flaubert manifeste l'intention de révolutionner le langage du roman, en donnant à la prose la musicalité du vers. Dans ce but, l'écrivain travaille fébrilement, écrivant et réécrivant des phrases jusqu'à ce qu'elles sonnent parfaitement, ce qui est confirmé par la preuve du "gueuloir", c'est-à-dire la déclamation à voix haute. Après avoir souligné les principales caractéristiques du rythme narratif de cette œuvre flaubertienne, nous examinons plus en détail le chapitre cinq de la deuxième partie du livre, afin de déterminer quels éléments stylistiques permettent à cette œuvre, définie par le même Flaubert roman de moeurs, de devenir une sorte de poème narratif.

MOTS-CLÉS: *Madame Bovary*; prose musicale; temps et espace; rythme narratif.

« J'en conçois pourtant un, moi, de style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers [...]. La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut. »

Flaubert, Correspondance.

1 Introdução

* Doutoranda em literatura francesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre em literatura europeia e americana pela Università Degli Studi Di Firenze, elenagallorini@gmail.com.

Desde sempre a questão sobre a diferença entre poesia e prosa esteve presente no universo literário, e ainda hoje os estudiosos debatem à procura de características que permitam traçar nitidamente a distinção entre esses dois gêneros. Conforme o crítico Tzvetan Todorov, a poesia diferencia-se da prosa pois tem “natureza versificada”, enquanto a prosa apresenta uma estrutura mais livre (TODOROV, 1976, p. 385). Entretanto, isso não justificava os poemas escritos em verso livre e os textos em prosa com alto grau de poeticidade.

Hoje em dia, apesar das divergências teóricas, reconhece-se geralmente que a poesia é caracterizada pelo fato de que os aspectos retóricos, quais sejam assonâncias, aliterações, metáforas, o ritmo e a sonoridade, são essenciais à formação do sentido. No entanto, este artigo propõe-se a demonstrar que o texto em prosa também apresenta uma forte relação entre forma e conteúdo, uma prosódia, um ritmo narrativo e uma própria sonoridade que podem influenciar a interpretação da obra por parte do leitor.

O romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert foi definido por Guy de Maupassant como “uma revolução nas Letras” (MAUPASSANT, 1880, p. 46-47). Da mesma maneira, Marcel Proust, no ensaio *À propos du style de Flaubert*, reconhece a peculiaridade do estilo flaubertiano, definindo as páginas do autor normando um *trottoir roulant* e algo sem precedentes em literatura (PROUST, 1920, p. 73-74).

Com efeito, o escritor, ao compor a obra, manifesta a intenção de revolucionar a linguagem do romance, atribuindo à prosa a musicalidade do verso. O presente artigo irá analisar o ritmo narrativo de *Madame Bovary* para determinar quais características permitem a esse texto literário, definido pelo mesmo Flaubert como romance de costumes, transformar-se em uma espécie de poema narrativo.

Para analisar o ritmo do romance serão considerados, em particular, as categorias narratológicas do tempo e do espaço. Quanto ao tempo, é evidente que o ritmo da narrativa está conectado à velocidade de narração. De acordo com a análise narratológica proposta pelo teórico francês Gerard Genette, em um romance é possível distinguir dois tipos de tempo: o tempo da história, ou seja, o tempo em que acontecem os eventos, que se mede em minutos, horas, meses etc.; e o tempo do discurso, cuja unidade são as frases, os parágrafos, as páginas etc. Genette distingue os casos em que o tempo do discurso decorre mais rapidamente em respeito ao tempo da história, como no sumário e na elipse, na mesma velocidade, no caso das cenas, ou mais devagar, como nas pausas descritivas (GENETTE, 1972, p. 129).

Da mesma forma, o ritmo está relacionado com o espaço: a velocidade da narração pode depender do espaço físico e social onde ocorrem os eventos narrados ou do espaço psicológico em que se desenrolam as introspecções das personagens. De qualquer maneira, não se deve esquecer que em um texto existe outro tipo de espacialidade, ou seja, o espaço da linguagem: espaço é página, é parágrafo, é palavra, é pontuação. Assim, a interpretação que o leitor faz de um texto pode ser influenciada pelo número de páginas que formam um capítulo, por quantos parágrafos contém uma página, pela estruturação sintática dos períodos que os compõem e pela maneira com que a pontuação os separa.

2 A tentação do Flaubert

A concepção de estilo de Flaubert mudou significativamente ao longo da sua produção literária: pode-se afirmar que, quanto mais escreveu, mais o escritor deu

importância à forma. Conforme testemunha o mesmo Flaubert na correspondência à amante Louise Colet, ao empreender a redação do romance *Madame Bovary*, o autor está determinado a compor *un livre sur le rien*, ou seja, um livro cuja beleza não dependa da história contada, que pode ser definida como um simples *fait divers* burguês, mas do estilo em que ela é narrada. Conforme as palavras do próprio escritor: “Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l’expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c’est beau” (FLAUBERT, 1915, p. 25).

Para tal fim, o autor, inspirando-se na antiguidade, resolve fazer do próprio romance uma prosa em versos, uma espécie de poema narrativo. É o próprio Flaubert quem destaca a importância que detém o ritmo na estruturação da sua prosa. Assim, o escritor afirma:

Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l’histoire ou l’épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c’est peut-être aussi une grande tentative et très originale ! (FLAUBERT, 1980, p. 287).

Flaubert empreende a composição de *Madame Bovary* após a do romance *As Tentações de Santo Antônio*, do qual o autor compôs uma primeira versão em 1848 e uma segunda em 1874. Inspirando-se pelo homônimo quadro do pintor flamengo Peter Breughel, o autor francês, que passou alguns meses documentando-se sobre o assunto da pintura, escreveu o texto em uma espécie de frenesi romântico. Uma vez terminado o romance, Flaubert convidou os amigos Louis Bouilhet e Maxime Du Camp e o leu para eles durante quatro dias, em busca de um parecer. Bouilhet e Du Camp deram uma opinião fortemente negativa sobre a obra, apontando ao escritor sobretudo o lirismo desmedido da sua prosa. Du Camp afirmou:

Des phrases, des phrases, habilement construites, harmonieuses, souvent redondantes, faites d’images grandioses et de métaphores inattendues, mais rien que des phrases que l’on pouvait transposer sans que l’ensemble du livre en fut modifié. Nulle progression dans, ce long mystère, une seule scène jouée par des personnages divers et qui se reproduit incessamment. Le lyrisme, qui était le fond même de sa nature et de son talent, l’avait si bien emporté qu’il avait perdu terre (DUCAMP, 2002, p. 88).

Isso provavelmente justifica a obsessão pela forma e o trabalho intenso e febril que levou Flaubert nos cinco anos de redação de *Madame Bovary*: um período em que o autor lutou contra si mesmo, ou melhor, contra a tentação de se deixar levar pelo eflúvio lírico que ele mesmo admitia ser “inerente a sua natureza” (DUCAMP, 2002, p. 90).

Dessa maneira, podia acontecer que o escritor demorasse dias ou até semanas para completar uma página, pois cada frase uma vez escrita passava diversas vezes pela prova do “gueuloir”, ou seja, a declamação em voz alta e, caso não a superasse, era reescrita e corrigida inúmeras vezes, até soar perfeitamente. Em um artigo publicado em 1880 no jornal *Le Gaulois*, Guy de Maupassant afirmava: “Il travaille avec une obstination féroce, écrit, rature, recommence, surcharge les lignes, emplit les marges, trace des mots en travers, et sous la fatigue de son cerveau il geint comme un scieur de long” (MAUPASSANT, 1880, *online*).

O escritor Marcel Proust declarou que a partir de *Madame Bovary* percebe-se o esforço do autor normando para não se deixar levar excessivamente pelo lirismo, se bem que, na sua opinião, Flaubert liberta-se da subjetividade e alcança o seu verdadeiro estilo somente na obra sucessiva, a *Educação sentimental* (PROUST, 1920, p. 76). Uma tendência contra a qual o autor luta é o excesso de imagens e metáforas que estavam presentes nas frases de *As tentações*. De acordo com o crítico Albert Thibaudet:

L'image appartient à ce fond de nature qu'il est obligé de refréner et de combattre, elle est l'écume du flot oratoire, et à mesure qu'il se construit contre ce flot, il l'élimine. Ce qu'il en garde lui paraît compassé et il finit par y renoncer complètement (THIBAUDET, 1935, p. 229).

Direcionado por esse objetivo e isolado na sua casa de campo em Croisset, Flaubert transcorreu um febricitante período de composição e correção, como testemunham a copiosa correspondência à Louise Colet e a incalculável quantidade de rasuras e alterações presente nos manuscritos da obra.

3 O ritmo narrativo em *Madame Bovary*

Para analisar o ritmo narrativo na obra *Madame Bovary*, será primeiramente necessário salientar quais são as características relativas ao tempo nessa obra.

Mário Vargas Llosa, no ensaio dedicado a *Madame Bovary*, destaca a existência de quatro tempos no interior do romance: o *tempo singular*, ou tempo das ações específicas; o *tempo circular*, quer dizer, o repetir-se das mesmas ações; o *tempo imóvel*, as situações em que as personagens não cumprem ações, mas são descritas como objetos; o *tempo imaginário*, que é constituído por todos os momentos de *rêverie* durante os quais a personagem figura-se em uma realidade diferente da qual está vivendo (LLOSA, 1979, p. 128-138). O escritor peruano identifica os aspectos específicos de cada tempo, afirmando que o narrador, ao escolher um ou outro tempo, impõe um ritmo diferente ao texto, e evidenciando a importância da sua orquestração. Segundo as palavras de Llosa:

Disse antes que esta estrutura temporal constitui uma unidade indestrutível. Quer dizer, o fundamental não é a existência destes quatro planos que dá a matéria narrativa diferente velocidade, certeza e naturalidade, senão sua interdependência, as mudanças de um a outro, a maneira como se modificam e complementam. [...] Uma grande orquestra de músicos providos dos melhores instrumentos de nada serviria sem um maestro capaz de organizar esse material e essas disposições (LLOSA, 1979, p. 138).

Nesse sentido, Marcel Proust salientou o uso magistral que Flaubert fez dos tempos verbais, sobretudo do imperfeito, que o escritor definiu “*éternel*” (PROUST, 1920, p. 77). Além disso, Proust evidenciou outras particularidades do estilo do autor normando, entre as quais a colocação insólita dos advérbios e o uso sistemático da conjunção “*et*”, que, de acordo com o crítico, teriam sobretudo um valor rítmico:

La conjonction « et » n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau. C'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence,

que la vague refluant, de nouveau, va se reformer (PROUST, 1920, p. 78-79).

Na mesma época, Albert Thibaudet analisou os vários modelos de período elaborados pelo autor e destacou as diversas funções do “et” flaubertiano. Segundo o crítico francês, a conjunção pode assumir diversos papéis, sendo principalmente uma ferramenta empregada para fins métricos e prosódicos (THIBAUDET, 1935, p. 265).

O espaço físico é nesse romance um elemento fundamental, enquanto as descrições não são pausas entre uma ação e a outra, mas um elemento chave do romance que pode influenciar ou mesmo determinar o comportamento e os sentimentos das personagens. Conforme Thibaudet, a descrição do espaço também está em relação com a musicalidade da frase:

Flaubert n'était nullement musicien, et cependant c'est à la musique que nous sommes obligés d'emprunter des analogies pour expliquer sa composition. Un tableau de Flaubert est composé comme une symphonie, et lui-même emploie ce mot lorsqu'il parle de son tableau du comice agricole, le plus étonnant et le plus complet qu'il ait écrit. Le problème consiste pour lui à établir un accord parfait entre la description matérielle et les sentiments des personnages, un équilibre entre les milieux et les âmes. [...] Il n'y a pour lui, à un moment donné, qu'un tableau possible comme il n'y a qu'une phrase possible (THIBAUDET, 1935, p. 230-231).

No que diz respeito ao aspecto visual do texto, essa é uma questão que acompanhou Flaubert ao longo de todas as etapas de realização da própria obra. Isso porque o autor considerava a divisão dos parágrafos e das páginas, assim como dos capítulos e da obra na sua totalidade, um veículo de transmissão do sentido. Na correspondência à Louise Colet o autor afirma:

Je suis bien désireux d'être dans une quinzaine de jours, afin de lire à Bouilhet tout ce commencement de ma deuxième partie (ce qui fera 120 pages, l'oeuvre de dix mois). J'ai peur qu'il n'y ait pas grande proportion, car pour le corps même du roman, pour l'action, pour la passion agissante, il ne me restera guère que 120 à 140 pages, tandis que les préliminaires en auront plus du double (FLAUBERT, 1980, p. 330).

Quanto à distribuição dos parágrafos, a estudiosa Stella Mangiapane analisou as versões precedentes à primeira edição do romance e destacou uma intervenção abundante de Flaubert no manuscrito do copista, a fim de restaurar as divisões do manuscrito autoral ou aportar ulteriores modificações (MANGIAPANE, 2012).

Além disso, Flaubert julgava a pontuação essencial para a estruturação do ritmo das frases, visto que determina como é feita a leitura de um texto. Como Maupassant notou:

Quelquefois, jetant dans un grand plat de cuivre oriental, rempli de plumes d'oie soigneusement taillées, la plume qu'il tient à la main, il prend sa feuille de papier, l'élève à la hauteur du regard, et, s'appuyant sur un coude, déclame d'une voix mordante et haute. Il écoute le rythme de sa prose, s'arrête comme pour saisir une sonorité fuyante, combine les tons, éloigne les assonances, dispose les virgules avec science, comme les haltes d'un long chemin : car les arrêts de sa pensée, correspondant aux membres de sa phrase, doivent être en même temps les repos nécessaires à la respiration (MAUPASSANT, 1880, *online*).

Mangiapane tentou comparar o manuscrito autoral de *Madame Bovary* com o do copista, com a versão pré-original da *Revue de Paris* e com a primeira edição Levy do 1857. Entretanto, de uma versão à outra a pontuação sofreu inúmeras variações, tornando a análise dificilmente realizável.

De qualquer maneira, pode-se afirmar que Flaubert costumava não respeitar as normas de uso de pontuação, mas a empregava de maneira particular, tendo como objetivo construir o sentido do período através do aspecto sonoro e visual das frases. Como reparou a estudiosa italiana:

Conçue par Flaubert en tant qu'unité textuelle dans laquelle les contenus sont véhiculés aussi par le biais d'une sémiotique autre que celle relevant des mots et solidaire de celle-ci, la page, aussi bien celle manuscrite que celle imprimée, a son propre tempo, une cadence visuelle qui se veut le reflet d'un sens, d'une organisation du récit, d'un souffle narratif (MANGIAPANE, 2012, *online*).

4 A tentação da Emma

Para conduzir uma análise detalhada do ritmo narrativo e demonstrar o quanto é forte a relação entre forma e conteúdo em *Madame Bovary*, julgou-se oportuno examinar o quinto capítulo da segunda parte do romance.

O primeiro capítulo dessa sequência relata a mudança de Charles e Emma Bovary para Yonville. Após chegar na pequena cidade, o casal visita o hotel *Lion d'or*, lugar de encontro de todos os habitantes da aldeia; aqui Emma conhece o jovem escrivão Léon Dupuis, com quem estabelece desde o começo uma relação amistosa. Após dar à luz, Emma confia a própria filha Berta a uma ama e um dia, desejando ver a recém-nascida, encaminha-se sozinha pela estrada quando encontra casualmente Léon, que resolve fazer o trajeto com ela. O capítulo seguinte contém a narração das reuniões habituais dos habitantes de Yonville, durante as quais a amizade entre a senhora Bovary e Léon torna-se sempre mais intensa, chegando a levantar suspeitas e fofocas. Finalmente, no quinto capítulo, Emma mostra-se apaixonada por Léon e tenta lutar contra a tentação do adultério.

Quanto ao tempo da história, os eventos narrados no capítulo ocorrem em uma tarde de fevereiro durante a qual o farmacêutico Homais e seus filhos, Emma, Charles e Léon realizam um passeio a uma fábrica de fiação, situada na periferia de Yonville. Em seguida, há uma alteração de foco narrativo: da primazia de eventos exteriores para a primazia de eventos interiores, relativos ao dilema psíquico da protagonista: conta-se o período da tentação e a virtude da Emma que, baseando-se nas indicações temporais do capítulo seguinte, dura pelo menos de fevereiro até abril.

O tempo do discurso apresenta uma estrutura variada. O capítulo começa e termina com duas frases concisas, com o verbo no pretérito indefinido. A primeira frase do capítulo, “Ce fut un dimanche de février, une après-midi qu'il neigeait” (FLAUBERT, 1877, p. 110), gera uma atmosfera de suspense, sobretudo porque o capítulo precedente termina com um período proléptico que profetiza o amor da Emma por Léon. No entanto, o despertar de expectativas da primeira frase corresponde à desilusão ao fim do capítulo; em um breve diálogo entre a senhora Bovary e a

doméstica, com uma frase lacônica, Emma representa seu estreito horizonte de tédio e sofrimento:

— Ce sont les nerfs, répondait Emma ; ne lui en parle pas, tu l'affligerais.
— Ah ! oui, reprenait Félicité, vous êtes justement comme la Guérine, la fille au père Guérin, le pêcheur du Pollet, que j'ai connue à Dieppe, avant de venir chez vous. Elle était si triste, si triste, [...] Puis, après son mariage, ça lui a passé, dit-on. — Mais, moi, reprenait Emma, c'est après le mariage que ça m'est venu (FLAUBERT, 1877, p. 120).

Encontram-se poucos exemplos de “tempo singular” ao longo do capítulo. Tendo em vista que a descrição predomina sobre a ação, o tempo principalmente empregado nos períodos é o predileto de Flaubert, ou seja, o imperfeito.

No começo do capítulo, a descrição do passeio é resumida em uma frase irônica: “Rien pourtant n'était moins curieux que cette curiosité” (FLAUBERT, 1877, p. 110). Nos parágrafos sucessivos, em que o tempo narrativo permanece bastante estático, há uma alternância entre a descrição da paisagem e os pensamentos da Emma que, aborrecida com a situação, começa a comparar o marido com o amante.

Os pensamentos da senhora Bovary são interrompidos de repente pelo chorar do filho do senhor Homais, para depois recomeçarem mais intensamente à noite, na intimidade do espaço doméstico. Pode-se identificar o tempo do discurso que Llosa define como “tempo estático”. Com efeito, as personagens não estão agindo, mas estão posando como modelos para que Emma esboce um retrato delas que uma vez sozinha começará a idealizar. Passa-se aqui do tempo estático ao tempo da idealização típica dos estados de introspecção da personagem:

Madame Bovary, le soir, n'alla pas chez ses voisins, et, quand Charles fut parti, lorsqu'elle se sentit seule, le parallèle recommença dans la netteté d'une sensation presque immédiate et avec cet allongement de perspective que le souvenir donne aux objets. Regardant de son lit le feu clair qui brûlait, elle voyait encore, comme là-bas, Léon debout, faisant plier d'une main sa badine et tenant de l'autre Athalie, qui suçait tranquillement un morceau de glace. Elle le trouvait charmant ; elle ne pouvait s'en détacher ; elle se rappela ses autres attitudes en d'autres jours, des phrases qu'il avait dites, le son de sa voix, toute sa personne (FLAUBERT, 1877, p. 112).

No dia seguinte, Emma recebe duas visitas: de manhã a do senhor Lhereux, que vem pela primeira vez mostrar-lhe a própria mercadoria, e de noite a de Léon que, como de costume, vem visitar o casal. Aqui o ritmo da narração equivale ao que Genette define como “cena”, visto que se trata de um diálogo em que o tempo do discurso corresponde basicamente ao tempo da história. O narrador adota o mesmo procedimento no parágrafo seguinte, quando Léon sobe até o quarto da senhora Bovary para conversar com ela.

Nota-se que outros diálogos do capítulo são reportados através do discurso indireto, que, de acordo com Proust, é a técnica geralmente preferida por Flaubert, pois dessa maneira os discursos se misturam com as outras partes do texto, tornando o ritmo do período mais fluido (PROUST, 1920, p. 74).

Entretanto, nesses dois casos o narrador, ao escolher o discurso direto, propicia que o leitor se identifique à personagem e sinta as sensações que ela está experimentando naquele momento, sofrendo com/como a Emma as tentações, tanto as materiais do senhor Lhereux, quanto as sentimentais do Léon. No diálogo entre Emma

o e jovem escrivão, observa-se que a escolha do discurso direto faz com que a disposição gráfica na página também enfatize a concisão e o peso de cada palavra trocada pelas duas personagens:

La conversation fut languissante, madame Bovary l'abandonnant à chaque minute, tandis qu'il demeurait lui-même comme tout embarrassé. Assis sur une chaise basse, près de la cheminée, il faisait tourner dans ses doigts l'étui d'ivoire ; elle poussait son aiguille, ou, de temps à autre, avec son ongle, fronçait les plis de la toile. Elle ne parlait pas ; il se taisait, captivé par son silence, comme il l'eût été par ses paroles.

— Pauvre garçon ! pensait-elle.

— En quoi lui déplais-je ? se demandait-il.

Léon, cependant, finit par dire qu'il devait, un de ces jours, aller à Rouen, pour une affaire de son étude.

— Votre abonnement de musique est terminé, dois-je le reprendre ?

— Non, répondit-elle.

— Pourquoi ?

— Parce que....

(FLAUBERT, 1877, p. 116).

Ao diálogo com Léon segue a narração do período ascético da senhora Bovary, que corresponde a um “sumário” e ao que Llosa define como “tempo circular”. A descrição de uma atitude da Emma equivale a uma quantidade indefinida de outras atitudes:

Il en fut de même les jours suivants ; ses discours, ses manières, tout changea. On la vit prendre à cœur son ménage, retourner à l'église régulièrement et tenir sa servante avec plus de sévérité. Elle retira Berthe de nourrice. Félicité l'amenait quand il venait des visites, et madame Bovary la déshabillait afin de faire voir ses membres. Elle déclarait adorer les enfants ; c'était sa consolation, sa joie, sa folie, et elle accompagnait ses caresses d'expansions lyriques, qui, à d'autres qu'à des Yonvillais, eussent rappelé la Sachette de Notre-Dame de Paris (FLAUBERT, 1877, p. 116).

Decidida a resistir à tentação do adultério, Emma resolve ser mais atenciosa para com o marido, o que é visível na realização meticulosa das tarefas de mãe e de dona de casa.

Desde seu começo, esse capítulo caracteriza-se pela presença maciça de objetos. Com respeito a isso, Proust notou que, às vezes, a descrição flaubertiana vem substituir a ação e afirma que, em algumas passagens descritivas, os objetos são personificados, virando tão vivos quanto as próprias personagens (PROUST, 1920, p. 76). Durante o passeio à fábrica, o paralelo que Emma estabelece entre Charles e Léon é constituído mais pela comparação das roupas do que pelas características morais dos dois homens:

Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide ; son dos même, son dos tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage. Pendant qu'elle le considérait, goûtant ainsi dans son irritation une sorte de volupté dépravée, Léon s'avance d'un pas. Le froid qui le pâlassait semblait déposer sur sa figure une langueur plus douce ; entre sa cravate et son cou, le col de la chemise, un peu lâche, laissait voir la peau [...] (FLAUBERT, 1877, p. 111).

Conferindo a versão definitiva com o manuscrito autoral, descobre-se que inicialmente a descrição da vestimenta do Charles era mais extensa, envolvendo também a calça e a luva, tendo sido o trecho eliminado, provavelmente, para favorecer o ritmo. Da mesma maneira, nos parágrafos que relatam a *rêverie* da Emma, o escritor rasurou uma parte considerável de texto em que a personagem imagina estar em um quarto de Paris e no qual enumera os objetos presentes nesse ambiente, terminando o quadro fantástico com a exclamação: “Ah! si j'avais du moins un édredon en duvet de cygne!” (FLAUBERT, fº 209). Logo depois, no encontro de Emma com o senhor Lhereux, o narrador desenvolve uma descrição detalhada das mercadorias:

Alors M. Lheureux exhiba délicatement trois écharpes algériennes, plusieurs paquets d'aiguilles anglaises, une paire de pantoufles en paille, et, enfin, quatre coquetiers en coco, ciselés à jour par des forçats. Puis, les deux mains sur la table, le cou tendu, la taille penchée, il suivait, bouche béante, le regard d'Emma, qui se promenait indécis parmi ces marchandises. De temps à autre, comme pour en chasser la poussière, il donnait un coup d'ongle sur la soie des écharpes, dépliées dans toute leur longueur ; et elles frémissaient avec un bruit léger, en faisant, à la lumière verdâtre du crépuscule, scintiller, comme de petites étoiles, les paillettes d'or de leur tissu (FLAUBERT, 1877, p. 113).

Quanto à construção da frase, cada substantivo está acompanhado por um adjetivo, o que gera no período um efeito aliterante: com a letra “r” em “echarpes algériennes”, o “l” em “aiguilles anglaises”, o “p” e o “l” em “une paire de pantoufles en paille” e com o “c” em “coquetiers en coco”. A frase seguinte também é estruturada dessa forma: primeiro, a atitude do senhor Lhereux é denotada através de breves sintagmas justapostos, “cou tendu”, “taille penchée”, “bouche béante”; em seguida, o narrador serve-se de um jogo fonético para descrever o olhar duvidoso da Emma, que flutua “indécis parmi ces marchandises”. De maneira análoga, nos parágrafos precedentes, durante a descrição de Léon, identifica-se a repetição das letras “c” e “p”: “entre sa cravate et son cou, le col de la chemise, un peu lâche, laissait voir la peau” (FLAUBERT, 1877, p. 111). Em todos os casos examinados, a musicalidade das palavras contribuiu à transmissão do sentido, tornando o objeto mais visível ao leitor e a tentação mais palpável. A escolha por inserir uma quantidade importante de objetos e de descrevê-los mediante efeitos rítmicos parece responder à necessidade de “dar corpo às frases” e pode ser vista também como uma maneira de materializar os sentimentos da personagem; a título de exemplo, pode-se notar que, após a descrição dos artigos do senhor Lhereux e do diálogo com Léon, segue a enumeração das roupas de Charles das quais Emma começa a cuidar com uma atenção rigorosa, como se quisesse, dessa maneira, esquecer as tentações experimentadas precedentemente:

Quand Charles rentrait, il trouvait auprès des cendres ses pantoufles à chauffer. Ses gilets maintenant ne manquaient plus de doublure, ni ses chemises de boutons, et même il y avait plaisir à considérer dans l'armoire tous les bonnets de coton rangés par piles égales (FLAUBERT, 1877, p. 116).

Ao resistir às tentações do senhor Lhereux e de Léon, Emma torna-se mais cuidadosa e submissa para com Charles: “Elle ne rechignait plus, comme autrefois, à faire des tours dans le jardin ; ce qu'il proposait était toujours consenti, bien qu'elle ne

devinât pas les volontés auxquelles elle se soumettait sans un murmure” (FLAUBERT, 1877, p. 116-117).

Quanto à estruturação dos períodos, os recursos adotados transformam o monótono dia a dia da Emma em um épico dia de tédio. Assim, nos parágrafos em que o narrador descreve a mudança da senhora Bovary vista pelo exterior, tanto através do olhar do Léon, quanto dos habitantes de Yonville, acumulam-se as frases construídas em ritmo ternário:

Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'allongea. Avec ses bandeaux noirs, ses grands yeux, son nez droit, sa démarche d'oiseau, et toujours silencieuse maintenant, ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime ? Elle était si triste et si calme, si douce à la fois et si réservée, que l'on se sentait près d'elle pris par un charme glacial, comme l'on frissonne dans les églises sous le parfum des fleurs mêlé au froid des marbres. Les autres même n'échappaient point à cette séduction (FLAUBERT, 1877, p. 117).

Logo depois, a virtude dela é quase sacralizada em uma frase que remete ao estilo hagiográfico: “Les bourgeoises admiraient son économie, les clients sa politesse, les pauvres sa charité” (FLAUBERT, 1877, p. 117). Essa frase desvenda a intenção irônica do narrador, intenção que no manuscrito autoral era explicitada pela mesma personagem, durante a *rêverie* no quarto: “Je les entourerai tous les deux de mon dévouement. je passerai sur la terre, comme un ange. la vie des femmes est un martyre” (FLAUBERT, f° 209).

Dessa forma, a sequência de tentações materiais, tentações carnis e submissão ao marido parece querer indiretamente ecoar os três votos franciscanos: pobreza, castidade e obediência. Entretanto, as qualidades morais da personagem são abruptamente denegadas na alínea sucessiva: à “économie”, “politesse” e “charité” opõem-se três sentimentos negativos, ocultamente ressentidos por Emma: “Mais elle était pleine de convoitises, de rage, de haine” (FLAUBERT, 1877, p. 118). Trata-se de enumerações cujos últimos elementos poderiam ter sido separados dos outros pelo “et”, mas que foram intencionalmente privados da conjunção para que se formasse uma acumulação dos sentimentos e uma oposição simétrica entre imagem externa/condição interna da personagem, ou seja, entre a senhora Bovary vista pelos outros e por si mesma. No parágrafo seguinte desvenda-se o dramático padecer da Emma:

Léon ne savait pas, lorsqu'il sortait de chez elle désespéré, qu'elle se levait derrière lui afin de le voir dans la rue. Elle s'inquiétait de ses démarches ; elle épiait son visage ; elle inventa toute une histoire pour trouver prétexte à visiter sa chambre. La femme du pharmacien lui semblait bien heureuse de dormir sous le même toit ; et ses pensées continuellement s'abattaient sur cette maison, comme les pigeons du Lion d'or qui venaient tremper là, dans les gouttières, leurs pattes roses et leurs ailes blanches (FLAUBERT, 1877, p. 117).

Encontram-se aqui dois períodos ternários encaixados, ambos construídos segundo um ritmo *in crescendo*, pois os últimos segmentos de cada período são mais compridos do que os dois primeiros. O primeiro período ternário, “Elle s'inquiétait de ses démarches ; elle épiait son visage ; elle inventa toute une histoire pour trouver

prétexte à visiter sa chambre”, constitui por sua vez a primeira frase do segundo período, que tem uma segunda frase mais curta, “La femme du pharmacien lui semblait bien heureuse de dormir sous le même toit”, e uma última frase, introduzida pelo “et” que amplia o quadro introduzindo uma longa imagem: “et ses pensées continuellement s'abattaient sur cette maison, comme les pigeons du Lion d'or qui venaient tremper là, dans les gouttières, leurs pattes roses et leurs ailes blanches” (FLAUBERT, 1877, p. 117).

Destaca-se que a pontuação contribui para criar a progressão do ritmo. Na primeira parte, o narrador leva o leitor a atentar para as atitudes da personagem, separadas pelo ponto e vírgula, o que introduz uma pausa e concretiza o peso de cada gesto, enquanto a última, introduzida pelo “et” de movimento, corre mais livremente, assim como os pensamentos da Emma. Em todo o caso, a maioria dos períodos até o final do capítulo apresenta um ritmo ternário ou uma enumeração. Essa orquestração de frases constrói um crescendo que materializa o proliferar de exasperação na alma da Emma, que atinge seu clímax nesse parágrafo, em que, através de vários recursos rítmicos, representa-se toda sorte de aborrecimento e cobiça:

Alors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance ; - et, au lieu d'en détourner sa pensée, elle l'y attachait davantage, s'excitant à la douleur et en cherchant partout les occasions. Elle s'irritait d'un plat mal servi ou d'une porte entrebâillée, gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite (FLAUBERT, 1877, p. 117).

Ao advérbio “alors”, destacado do resto da frase pela vírgula, segue, no começo da segunda frase, a conjunção “et”, que é isolada e solidificada através do hífen e da vírgula. No último período, o crescendo da intolerância da personagem é representado por meio do aumento progressivo de complementos ao redor dos verbos “s'irritait” e “gémissait”.

Comparando a edição definitiva com os fólhos do manuscrito autoral, torna-se evidente a intenção do autor de mudar radicalmente seu estilo. Flaubert resolveu rasurar a maioria das imagens que inicialmente colocara nesse capítulo.

Por exemplo, no momento em que Emma resolve ter uma atitude virtuosa e afastar-se de Léon, o sentimento de desolação do jovem escritor era inicialmente representado por uma série consistente de imagens:

Elle lui parut donc si vertueuse et inaccessible, que toute espérance, même la plus vague, l'abandonna. s'en faire aimer, lui sembla dès lors, une entreprise surhumaine, qqe chose d'inouï et de perdu dans les nuages, comme ces montagnes que l'on juge démesurées par l'impuissance où l'on est, d'y pouvoir parvenir. Sa passion, d'ailleurs, n'était point de celles que les difficultés obstacles avivent-~~flamme~~ légère, elle se courbait vite sous les vents trop forts, et s'appaisait dans les larmes, comme sous une pluie d'été.] [l'expectative] L'incertitude l'avait rendue patiente, et l'admiration presque désintéressée. il y avait dans son amour plus de respect que d'orgueil, plus d'attendrissement ~~encore~~ encore que de concupiscence, et s'il était à cet âge, où l'on goûte toutes les femmes en une seule femme, il était à l'âge aussi où l'on retrouve celle-là dans toutes les autres. Mais par ce renoncement

qu'il faisait d'elle, il la plaçait ~~/vis à vis de lui-même/~~, en des conditions extraordinaires (FLAUBERT, f° 216).

Percebe-se agora o quanto mais concisa e lapidar é a versão definitiva: “Elle lui parut donc si vertueuse et inaccessible, que toute espérance, même la plus vague, l'abandonna. Mais, par ce renoncement, il la plaçait en des conditions extraordinaires” (FLAUBERT, 1877, p. 117).

Em vez de representar em imagem o que a personagem está sentindo, o autor molda as frases até alcançar a forma e a sonoridade perfeitas e, por consequência, a expressão direta da ideia. Nesse sentido, o escritor Guy de Maupassant notou:

Mille préoccupations l'obsèdent. Il condense quatre pages en dix lignes ; et la joue enflée, le front rouge, tendant ses muscles comme un athlète qui lutte, il se bat désespérément contre l'idée, la saisit, l'étreint, la subjugue, et peu à peu, avec des efforts surhumains, il l'encage, comme une bête captive, dans une forme solide et précise (MAUPASSANT, 1880, *online*).

5 Considerações finais

Após ter analisado a estruturação do ritmo narrativo do quinto capítulo da segunda parte, podemos tirar algumas conclusões a respeito da musicalidade da prosa flaubertiana.

No estudo do capítulo demonstrou-se que o ritmo narrativo desenvolvido reproduz o nascimento e a evolução do sofrimento interior da Emma. “Escutando” e percorrendo com o olhar as páginas do começo ao fim, observou-se que o aumentar do aborrecimento da senhora Bovary corresponde visivelmente à multiplicação, na estrutura dos períodos, de ritmos ternários e de enumerações que representam em maneira gráfica e sonora essa característica psicológica ressentida pela personagem. Assim, a musicalidade das frases substitui a tendência flaubertiana em expressar os sentimentos das personagens através de imagens, que desde a redação de *Madame Bovary* o autor tentou reprimir.

O ritmo em que são narrados os eventos, assim como os efeitos obtidos através de assonâncias, aliteraões, particulares construções sintáticas, o cuidado na distribuição da pontuação e a estruturação específica da página moldam tanto o aspecto sonoro quanto o aspecto visual do texto, contribuindo para delinear o horizonte semântico dessa experiência de vida que é a escritura flaubertiana e que o crítico Roland Barthes definiu, *ad hoc*, como uma odisseia (BARTHES, 2002, p. 80).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Flaubert et la phrase*. In: *Œuvres complètes, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty*, t. IV, 1972-1976. Paris: Ed. Seuil, 2002.

DUCAMP, Maxime. *Souvenirs Littéraires: Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand*. Bruxelles: Editions Complexe, 2002.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Charpentier, 1877.

_____. *Pensées de Gustave Flaubert*. Texte établi par Caroline Franklin Grout. Paris: Louis Conard, 1915.

_____. *Correspondance*, t. II, éd. Jean Bruneau. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1980.

_____. *Correspondance*, éd. Jean Bruneau pour les volumes I à IV, et Jean Bruneau et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert pour le volume V, Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007.

GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpetua. Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1979.

MANGIAPANE, Stella. *Ponctuation et mise en page dans Madame Bovary: les interventions de Flaubert sur le manuscrit du copiste, Flaubert* [En ligne], 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/flaubert/1883>. Acesso em: 15 nov. 2018.

MAUPASSANT, Guy de. *Souvenirs d'un an*. Le Gaulois, Paris, 1880. Disponível em: https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/temoins/guy1.html. Acesso em: 15 nov. 2018.

PROUST, Marcel. *À propos du style de Flaubert*. La Nouvelle Revue Française, Paris, t. XIV, n° 76, p. 72-90, 1920.

THIBAUDET, Albert. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1935.

TODOROV, Tzvetan. *Théories de la poésie*. Poétique, n° 28. Paris: Éditions du Seuil, 1976.

THE PHILOSOPHY OF EVIL: CONSIDERATIONS ON WHY WE LOVE SHAKESPEAREAN VILLAINS

Rafael Campos Oliven

Sandra Sirangelo Maggio

Submetido em 16 de abril de 2019.

Aceito para publicação em 01 de agosto de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 191-206.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

THE PHILOSOPHY OF EVIL: CONSIDERATIONS ON WHY WE LOVE SHAKESPEAREAN VILLAINS

A FILOSOFIA DO MAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE POR QUE GOSTAMOS DOS VILÕES SHAKESPEARIANOS

Rafael Campos Oliven*
Sandra Sirangelo Maggio**

RESUMO:

Este artigo analisa o mal enquanto uma presença constante expressa através de certos personagens na dramaturgia Shakespeariana. Baseando esta pesquisa em conceitos freudianos, procuramos verificar por que leitores e espectadores contemporâneos se identificam e até mesmo simpatizam com vilões como Iago, Ricardo III e Lady Macbeth. Oscilando entre filosofia, linguística e teoria psicanalítica, buscamos compreender o fenômeno do mal na época de Shakespeare e atualmente, e como ele se relaciona com os meandros mais íntimos de nossas mentes e com a maneira como vemos e compreendemos o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: *Shakespeare; tragédias; vilões; mal.*

ABSTRACT:

This article analyzes evil as a constant presence expressed through certain characters in Shakespeare's dramaturgy. Basing the research on Freudian concepts, we seek to answer why contemporary readers and audiences identify with and even have sympathy for villains like Iago, Richard III and Lady Macbeth. Oscillating between philosophy, linguistics and psychoanalytical theory, we seek to understand the phenomenon of evil in Shakespeare's time and nowadays, and how it relates with the innermost meanders of our minds and the way we see and understand the world.

KEYWORDS: *Shakespeare; tragedies; villains; evil.*

1 Introduction

What is our take on evil and how does it affect us nowadays? What was its understanding in Shakespeare's time? From new policies implemented by governments to economic transactions and multinational decisions, we feel that evil nowadays might be diluted into a network of operations which affect and, at the same time, evade us. In this sense, our happiness may boil down to a positive bank account statement and the certainty of being able to make ends meet at the end of the month, as well as our imagistic projection and implicit sexual display in a postmodern society where people are expected to be and look young.

In Shakespeare's time, however, there was not this Hollywood fast-paced reality where we feel, at times, as if we were in a film in which reality corresponded to a

*Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Professora de Literaturas de Língua Inglesa dos programas de Graduação e Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

cinematographic movement with different takes. Nonetheless, the entering and departing of characters from different scenes, which make them worth our most cosmopolitan dreams, was already present in Shakespeare's plays, as if trying to establish a connection with a different time and era that the author sensed and presaged but would never live to experience. It is possible that, if Shakespeare lived nowadays, he would be working for the film industry or writing soap operas for television, which leads us to the next point. Delaying a bit the question of evil, can we make his characters shake off their accumulated dust from centuries of theatrical and social conventions and spring back to life in a different scenario without compromising their usual dance and allure?

Speaking of the role of God as a male who wants to penetrate us, American psychiatrist Scott Peck states that,

I shall, however, break with tradition and use the neuter for Satan. While I know Satan to be lustful to penetrate us, I have not the least experienced this desire as sexual or creative – only hateful and destructive. It is hard to determine the sex of a snake. (PECK, 1998, p. 12)

In spite of their dreadful deeds, Shakespearean villains are so enticing that we are shocked with the realization that we empathize with them, to the point of sharing the suffering of Lady Macbeth in her vain attempts to restore a symbolic order. After all, we vicariously identified with her way of thinking before, during, and after the king's assassination.

It is possible that Shakespeare's villains have such a great impact on us because they affect us right there where we end up repressing feelings and thoughts that we all have but somehow feel guilty or ashamed to display to others. In other words, they do what we would not dare to do for several reasons: the conscience of not harming others inadvertently or on purpose, the pressure to live up to the expectation of others to show a good conduct, the fear of being punished and so on. This demand to always be good, however, can also have a negative influence on people if it is taken overboard. People can easily develop repressed feelings when they are denied the right to use their aggressiveness productively, have their own opinion about different matters or develop and express their sexuality naturally.

As regards the source of evil, Peck states that "an individual's evil can almost always be traced to some extent to his or her childhood circumstances, the sins of the parents and the nature of their heredity. Yet evil is always also a choice one has made – indeed, a whole series of choices." (PECK, 1998: 126) The author further develops this line of thought when he argues that,

If evil is an illness, it should then become an object for research like any other mental illness, be it schizophrenia or neurasthenia. It is the central proposition of this book that the phenomenon of evil can and should be subjected to scientific scrutiny. We can and should move from our present state of ignorance and helplessness toward a true psychology of evil. (PECK, 1998, p.127)

Going back to the question of God brought up by Peck, ought we not to conceive it nowadays as a Ghost in the machine who works inside the system and is acknowledged every time things go right, but questioned when things go wrong or there is too much human suffering involved? Is not that its proper place in contemporary

times, rather than being considered and treated like an omnipresent and omniscient punishing spirit as it used to be in the past?

By enacting and dealing with recurring patterns such as frustrated desires and unfulfilled hopes framed as remote remembrances, Shakespeare's plays possess a residual and poetical effect similar to distant and blurred memories or striking dreams, all of which are at the same time revealing, evasive, fleeting, and sometimes painful. Not surprisingly, by "mixing memory and desire" (ELIOT, 1999, p. 23), among other things, his plays lend themselves so well to underpinning and illustrating psychoanalytical theories, mainly Freudian ones. Moreover, similar to Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*, perhaps a subordinate idea in Shakespeare's work is that what matters in our lives is not so much what we have lived as how we have lived it, i.e., the way we experience and remember reality and what scenes and events have drawn our attention or were just dreamed up and devised by ourselves and therefore marked us significantly.

Writing about Shakespeare and the period he lived in, Spencer argues that "he had admirably used the sixteenth-century beliefs about man's nature as a mine for metaphor, as a means of describing character, and as a means of defining values by which character and action could be understood". (SPENCER, 1974, p. 93) According to this author, in *Hamlet*, Shakespeare had a different view of what a play could contain, and in it as well as in other subsequent tragedies "the characters and events become larger than the characters of the 1590's; they make more reverberations in our minds; they take on a symbolic and universal meaning". (SPENCER, 1974, p. 94) He concludes on this matter that

in *Hamlet* Shakespeare for the first time used to the full the conflict between the two views of man's nature which was so deeply felt in his age. On one side the picture of man as he should be – it was bright, orderly and optimistic. On the other was the picture of man as he is – it was full of darkness and chaos. (SPENCER, 1974, p. 94)

In this context, commenting on Machiavelli's ideas that all men are bad and morally ill and that, when founding a state and giving it laws, a governor must resort to force because the end justifies the means, Spencer states that,

It was because Machiavelli based his instructions on views like this that he so outraged sixteenth-century sensibilities. Not realizing that he had, after all, a desirable end in view – the unification of Italy – and perverting his views and character into a figure of diabolic significance, the later sixteenth-century regarded him with mixed feelings of fascination and horror. (SPENCER, 1974, p.43)

Spencer argues that Machiavelli's ideas subverted the morals and ideals, as well as the hierarchy and the order of the cosmos and of created beings, with which the sixteenth-century Elizabethan society had been raised to believe and act accordingly. His atheist view contradicted the religious mentality of that epoch, which still had some remnants and traces from the Middle Ages. Further on, the author concludes that

The sixteenth-century attacks on Machiavelli were in fact a defense, sometimes in hysterical terms, of the traditional dogma, and the hysteria may be taken as an indication that, below the surface, men realized – with a

fascinated conviction which they were afraid to admit – that the ideas of Machiavelli might after all be true. (SPENCER, 1974, p. 45)

Although for the analysis of Shakespeare's plays evil is best understood within the historical and literary context in which it finds itself, rather than just as a formal concept, we shall attempt, in the next section, to delimit the concept of evil within a philosophical framework.

2 The Philosophy of Evil

According to Paul Edwards, in *The Encyclopaedia of Philosophy* "the problem of evil concerns the contradiction, or apparent contradiction, between the reality of evil on the one hand, and religious beliefs in the goodness and power of God or the Ultimate on the other". (EDWARDS, 1967, p. 136) In religious terms, there is a difference between evil and sin. Whereas all sins are evil, not all evil is a sin. A lion preys and kills various types of animals, just like so many other creatures: tigers, snakes, and scorpions, for example. Their action of killing can be considered evil, but they did not choose to act like that because it is in their nature. In other words, they were simply made this way, as they were already born like that. Nonetheless, one wonders, if God is believed to exist, why it created such fearsome creatures (cf. "The Tyger", by William Blake).

As regards sins, they are all considered evil from a religious standpoint, since they are made by humans and are therefore subordinated to a choice. The Catholic faith shows more mercifulness towards offenders, while the Protestant religion believes that there is only redemption through a complete and blind faith and devotion to God, similar to Kant's imperatives. The Catholic religion preaches that, in order to believe in God and act in a good way, both God and good actions have to make sense to people through an understanding that leads to their acceptance.

Although at first attracted by Manichaeism, a doctrine which asserts the absolute dualism of good and evil through the distinction between light or spirit and darkness or matter, Saint Augustine (354-430) ends up opposing the Manichaean conception of evil as something independent and parallel to good. According to his argument, evil can be analysed as the privation, corruption, or perversion of something good, rather than being considered as having an independent reality. Augustine's line of thought, concerning the conception of Evil as privation, is that it is dependent on good because it does not have any independent existence. According to him, in *The City of God*, "when the will abandons what is above itself, and turns to what is lower, it becomes evil — not because that is evil to which it turns, but because the turning itself is wicked". (AUGUSTINE, 2014, p. 489) In his aesthetic conception of Evil, exposed in *Confessions*, what seems to be evil, when seen alone or in a limited context, can be considered a necessary element or part of a universe that, considered in its totality, is consistently good:

To thee there is no such thing as evil, and even in thy whole creation taken as a whole, there is not; because there is nothing from beyond it that can burst in and destroy the order which thou hast appointed for it. But in the parts of creation, some things, because they do not harmonize with others, are considered evil. Yet those same things harmonize with others and are good, and in themselves are good. (AUGUSTINE, 1955, p. 89)

The different types of evil in the literature of theodicy¹ are divided into four: (1) moral evil or sin, which has its origin in human beings and angels, (2) the mental agony of suffering and the physical feeling of pain, which can be caused by sin or by (3) natural evil (tsunamis, hurricanes, and so on), and (4) the metaphysical evil which corresponds to the imperfection, randomness and finite existence of all living things. The main question which underlies theodicy and the philosophical conception of evil is the following: ""Why has an infinitely powerful and good God permitted moral evil in his universe?" and "Why has an infinitely powerful and good God permitted pain and suffering in his universe?"" (EDWARDS, 1967, p. 136)

Similar to the way evil works, the snake, one of the most feared and execrated animals since primordial times, opens up space for different interpretations. Seen from afar, it may just seem like a hysterical, inoffensive and insignificant animal, trying to fight the grip of a cat or some other creature. At a closer look, it can acquire more fearful dimensions as it may threaten to attack a camera or human being. And at a very close view, it may loom and reign dreadfully, as it relentlessly and lethally pursues a mouse or another smaller creature. From its body movements and something in its genetic composition to the production of venom and its ability to drive others away, leading to its chronic loneliness and lack of alliances, all these factors question a purely rational and philosophical approach of evil. They therefore invite us to a more psychological outlook on this theme, which will be the topic of the next section.

3 Transitions and the *Disiecti Membra* from the Past

In order to analyze the phenomenon of evil in the Modern Era, and how it resonates with other historical periods, we ought to take into consideration the wider frame in which it is contained and supported. In other words, following the line of thought of Marina Warner in her lecture "Learning my Lesson", about the introduction of tuition fees in British universities and the new vertiginous models that have been imposed from top-down recently affecting both students and professors, we should bear in mind the processes, mechanisms and changes that end up "making the complicated fabric that is the ethos of an epoch and place." (WARNER, 2016, digital text)

In the Middle Ages, certain ideas and concepts that solidified and became more vivid in the Modern Age, especially in the Elizabethan and Jacobean period, were still somehow vague and loose. The phenomenon of witchcraft, for example, started in the Modern Age. In medieval times there were only sorcerers or, rather, the belief that they existed and practiced sorcery and the Catholic Church was not so fervid about them as it was in relation to witches during Inquisition.

Similarly, the belief in heaven and hell appears to have become more intense and crystallised in Elizabethan times, if compared to the Middle Ages, when they seemed to have been blended with each other, at times in an allegorical and carnival-like way (cf. certain Bosch's paintings which depict both of them). Elizabethan society was very superstitious and the belief in ghosts is very common in this period, even more than in

¹ Theodicy is a term commonly used in an attempt to address the question of why a good, omnipotent and omniscient God allows the manifestation of evil and human suffering in the world. The term "theodicy" was first coined in 1710 by German mathematician and philosopher Gottfried Leibniz in his work *Théodicée*. He argued, using the two Augustinian themes of the privative and aesthetic conception of evil, that ours is the best of all possible universes.

medieval times. All these things are probably due to the new discoveries about the world and science that were taking place then.

In this sense, Hamlet's rebuke of Horatio's reaction to the Ghost, who speaks from below, that "O day and night, but this is wondrous strange!" (*Hamlet*, Act I, Sc.5) is quite relevant here. He admonishes him by exclaiming that "And therefore as a stranger give it welcome. There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy." (*Hamlet*, Act I, Sc. 5) According to Rosenfield, Horatio preoccupies himself in a very catholic way about the nature of the Ghost, which for him should have either a demoniacal or divine form. Hamlet, on the other hand, "treats the ghost, moreover, in a very profane way – as something "soft", placing it thus outside the categories of the Christian faith, of Horatio's belief (*your philosophy*)". (Rosenfield, 1989, p. 63) (Translation ours). As she puts it:

This mental hiatus and tragic conflict conjure in filigree the disagreement of the friends Horatio and Hamlet, whose friendship is many times a dialogue of the deaf which unites and separates the still theological universe of Horatio from Hamlet's world, traversed by doubts and suspicions in relation to the legitimacy of the principles which preside the divine and human governments. (ROSENFELD, 1989, p. 63) (Translation ours)

The more human beings learned in the Modern Ages, the more they realized they knew very little. Their old beliefs simply came apart face to so many new discoveries, some of which were the consequence of navigation, such as the discovery that the world was round. Other discoveries, such as the fact that the earth rotated around itself, was made by Galileo (*E pur si muove*) and the fact that the earth was not the centre of the universe and rotated around the sun was discovered by Copernicus.

The idea that the womb was a dangerous place, hence the verb *to woo* someone and the synonymy between the noun *woe* and *misfortune*, dates back to medieval times but became very strong in the Elizabethan period. This idea is very present in plays such as *Macbeth*, *Hamlet* and *Richard III*, among others, and still finds some resonance in contemporary time. Another important component of this time is that England's population was divided between two religions: Catholicism and Protestantism, since Henry VIII had broken up with the Catholic Church and created the Anglican Church. It was therefore difficult for people to decide and know which faith to follow, and one had to bear in mind the possible implications of every decision. The current and renowned literary critic Katherine Eisaman Maus argues, in her book *Being and Having in Shakespeare*, that

The Reformers put an end to the selling of indulgencies, the purchasing of masses, the veneration of relics, and other practices that seem to them to muddle the difference between spirit and matter, worship and property transactions. In early modern England, the fraught, sometimes violent conflicts between Catholics, Anglicans and Puritans suggest not an innocent or blithe conflation of subjects with objects or persons with things, but a serious religious and ethical conundrum for many of Shakespeare's contemporaries. (MAUS, 2013: 9)

However, it is not so much the discoveries of English political philosopher Hobbes (1588-1679) and Italian philosopher and political scientist Machiavelli (1469-1527), which indeed greatly shocked the Elizabethan mentality, but old human aspirations that the Church had hitherto managed to keep under control and that then

emerged in the form of individual whims and evil conducts represented by villains and other characters who reinvent themselves through self-fashioning and the impersonation of different personas.

In this context, *Hamlet* is the epitome of, and therefore marks symbolically, the end of the Middle Ages and the beginning of the Modern Age, which corresponds to the time Shakespeare wrote. If on one hand in the Middle Ages there was a greater emphasis on the collectiveness, on the other hand in the Modern Age there is the emergence of the concept of individuality, which is very well represented in this play, and still present in our era.

In *Hamlet* the first word is *who*: who is the source of evil, with an emphasis on the individual level. In this sense, it is different from *Macbeth*, which starts with *when*, denoting that evil is a more ambiguous thing there. In *Hamlet* there is a strong emphasis on conscience (your uncle killed your father and married your mother; therefore, you have to avenge your father and re-establish the symbolic order). There is also a turning away from other more soap opera styled plays of the 1590's, inasmuch as things acquire here a more universal, metaphorical, and symbolic dimension.

Let us analyse, then, the symbolic dimension of Claudius, the usurping king in *Hamlet*, as an evil man and a silent killer. There is a certain formal construction of evil represented by him which manifests itself through a thread or chaining. It is not evident at first sight for the reader or audience that he is an evil man and thus it has to be proved throughout the play. Similar to the effect of a slow poison, his evil conduct manifests itself gradually and has to be inferred throughout the play. Evil in *Hamlet* is often intercepted by good actions, which makes it more difficult to pinpoint and tackle it immediately. In the end, it is only solved through a sort of collective death that spares few people. As Sears puts it,

Indeed, the pessimism of *Hamlet*, as we shall see, has quite a different flavor from this pious and religious doom of a wicked world. It is far more basic, penetrating, questioning. But after all is said, pessimism of whatever brand or degree is intrinsically related and has fundamentally the same origin – an emotional or logical reaction to the phenomenon of evil; and it relates the particular wrong to the universe as a whole. The crime or injustice becomes an essential part of the world in which it occurs. (SEARS, 1974, p. 41)

Inasmuch as there is a transition from the notion of person and community in the Middle Ages to the concept of individuality and society in the Modern Age, *Hamlet* precedes the more contemporary concept of subject explored by psychoanalysis and linguistics and present in the work of Freud and later coined by Lacan. It is therefore pertinent to analyse this transition of the concept of individual to the more liquid and contemporary idea of subject and postmodern society by bearing in mind the realm of dreams, different kinds of language (language *stricto sensu*, cinema, modern art), and the discovery of the unconscious.

Hamlet's legendary soliloquy "to be or not to be" represents this well in the passage "to die, to sleep – to sleep, perchance to dream: ay there is the rub, for in that sleep of death what dreams may come when we have shuffled off this mortal coil, must give us pause." (*Hamlet*, Act III, Sc. 1) The fact that we speak through fissures, i.e., dreams, lapses and jokes, as well as our body language, points towards the processes which escape from our conscious control and somehow give us away. Similarly, the fact that we are exposed to a wide range of different environments and spaces, sometimes in

a short period of time such as a day, for example, shows the rather patchy and at times schizophrenic reality we live in nowadays.

An important aspect about this play is that Hamlet's soliloquies² correspond to his conscience and dilacerations as an individual. We observe him struggle with his own mind and dilemmas as we ask ourselves whether he is talking out loud or conferring to the audience. His mother, Gertrude, is also on a razor's edge. She tries to appease him, but to no avail as she fails to become the figure of the idealized father, since she cannot confer him any tranquillity and a solid determination in life. Therefore, she is torn between her new husband and his demands and her son and his expectations from her.

Speaking of the father's function as a role model to the boy-child and in *Hamlet*, Janet Adelman argues that what he "ultimately protects against is the dangerous female powers of the night" (ADELMAN, 1992, p. 30). According to this reasoning, she states that

The boy-child masters his fear of these powers partly through identification with his father, the paternal power who has initially helped him to achieve separation from his mother; but if his father fails him – if the father himself seems subject to her – than that protective identification fails. This is exactly the psychological situation at the beginning of *Hamlet*, where Hamlet's father has become unavailable to him, not only through the fact of his death but through the complex vulnerability that his death demonstrates. The father cannot protect his son; and his disappearance in effect throws Hamlet into the domain of the engulfing mother, awakening all the fears incident to the primary mother-child bond. Here as in Shakespeare's later plays, the loss of the father turns out in fact to mean the psychic domination of the mother: in the end, it is the specter of his mother, not his uncle-father, who paralyzes his will. The Queen, the Queen is to blame. (ADELMAN, 1992, p. 30)

As can be inferred from this quote, similar to the work of all great masters, Shakespeare makes use of subplots which reveal the inner work of the characters and the plot itself. In *Macbeth*, the inner work of the characters is even more elaborate and vivid, as we shall examine in the next section.

4 *Macbeth's* Psychological Effect

Macbeth is a grim and terrifying play as much as it has a strong tutti-frutti core and effect. The fact that we have in ourselves both good and bad, strong and weak and healthy and pathological sides oftentimes mixed together is exemplified by the witches' speech in the first scene of the first act. 'Fair is foul and foul is fair' and 'when the battle is lost and won' clearly alludes to that aspect of human nature. This can also be evinced through the unmastered realm of dreams. It is through the natural process of dreaming that not only meanings pass but also contraries come together and contradictions can take place naturally. Therefore, dreams are one way of expressing our oftentimes conflictive and mixed feelings, symbolized through the interplay of a few signifiers.

² Soliloquies correspond to the moment a character speaks to himself/herself or to the audience when no one else is present in the scene and only the reader, or the audience, can read or listen to them. Therefore, some soliloquies represent an inner monologue while others are addressed to the audience. In Shakespeare's plays, soliloquies express the conscience of a character and are related to the idea of individuality, a concept that emerges in the Modern Age.

It is important to bear in mind that this play also questions the Manichean religious philosophy which opposes good to evil and has profoundly shaped Western mentality and its religious doctrines. Therefore, by placing itself and speaking from within an occidental European context and tradition, it is able to dispute and question it. At the same time as it does that, it ends up evoking, even if involuntarily, the Eastern tradition of seeing the world as a constellation of factors and causal relationships that transcend these rather fixed and opposing categories.

In *Macbeth*, "fair is foul and foul is fair" plays with the ambiguity of language and our mixed feelings and diffuse sentiments that go beyond language itself, transcending it from within. Moreover, similar to Yasujiro Ozu's black-and-white cult feature film *Tokyo Story* (1953), one feels that, in Shakespearean tragedies and especially in *Macbeth*, life may end up bearing a bitter or disappointing taste to it after all.

Another important thing about this play is gender relations. As Harriet Walter puts it in an interview,

There is a great liberation in playing the Shakespearean roles that weren't written for women because where the female roles in Shakespeare are not there principally to reflect the men, or in relation to the men, and to play parts where your kind of preoccupation is how to run the country, how to win a war, how to defeat your enemy, philosophical questions about men's position in the universe, those don't get given to women in Shakespeare's plays, so it is wonderfully liberating to do that... (WALTER, 2015, digital text) (Orality marks removed by us)

Writing about the role of property in Elizabethan times, Maus points out that "a great deal of early modern drama, Shakespeare's included, deals with astonishing, emotionally charged, eventfully compressed, and, therefore, wildly unusual situations". (MAUS, 2013, p.14) She goes on to state that, "because of the cornucopian richness of the Shakespearean text, it is probably possible for an ingenious interpreter to find traces of an engagement with property issues in a wide swathe of his plays" (MAUS, 2013, pp.14-15) and that his "imagined worlds, while taking early modern regimes of property as a point of departure, freely invent, simplify, and exaggerate particular features of those regimes, in what might be called a "poetics of property"". (MAUS, 2013, p. 15)

Although Maurice Charney does not devote a chapter to Lady Macbeth in his book *Shakespeare's Villains*, his ideas about her counterpart and partner in crime are very relevant:

Macbeth as villain has some superficial resemblances to Richard, Duke of Gloucester, in his ruthless pursuit of the crown, but Macbeth has none of the jocular and histrionic quality that Richard inherits from the Vice figure of the morality plays. Macbeth is Shakespeare's most developed experiment in the protagonist as villain-hero. Shylock and Claudius are sympathetic in individual speeches and soliloquies, but Macbeth seems to be sympathetic throughout the play because he is so acutely aware of the horrors of his crimes. His conscience always bothers him, even at the very end of the play when he is fallen into a deep despair. (CHARNEY, 2013, p. 71)

Why is this play, along with other Shakespearean tragedies, so interesting, if not fascinating, and still widely read and enacted nowadays? The answer probably lies in the fact that it works extremely well with unconscious structures and layers that, in a

similar way, also affect us in our everyday life. Ranging from unseen rapports between different people to human curiosity, envy and resentments, these plans frequently stay hidden underneath our routines and habits, as well as our vigilant consciousness, threatening to come afloat. That is one of the reasons we can identify so easily with his plays even 400 years after they have been written, through their almost timeless qualities.

What are these unconscious plans then? The way we relate to other people, exemplified through the interplay of the characters in the play, is one of them. Another one has to do with human projections. Let us think about the example of the witches. They can be interpreted as a masculine projection on women which shows the fear some men have of them, very strong at the time Shakespeare wrote and still nowadays. The inner works of this play are also related to conscious as well as subconscious plans.

Evil in *Macbeth* amounts to human resentments, envy, unbridled ambition and unresolved feelings. It disrupts what should be a well-balanced order of things because this kind of order is, like History itself, always contingent. It cannot please everyone and is, therefore, always subject to disruptions and outbreaks.

In a lecture entitled 'The Primordial Evil: Our Daily Pride' (Translation ours) Leandro Karnal states that "vanity is condemned in the Greek tradition for being a *hybris* and is condemned in the Judeo-Christian tradition for being a lack of attention to the Creator". (KARNAL, 2016, digital text) (translation ours) According to him, vanity nowadays is everywhere and is no longer considered a vice or defect but rather a virtue. When Flaubert creates Madame Bovary, he puts himself in a woman's position and thinks like her. By the same token, when Shakespeare creates Lady Macbeth, a woman that has both feminine and masculine attributes, he complexifies certain issues, pointing to the fact that a similar process may also occur to any human being. We should consider that our affections at times may work like a pendulum, oscillating between masculine and feminine forces and drives. Is not our personality also composed of weak and strong aspects, as well as healthy and pathological sides? Shakespeare's Lady Macbeth shares the idea (contemporary to her time) that femininity and wish for power cannot go together. She goes to the point of making a bargain with the forces of nature, by declaring that she is ready to be "unsexed" so that she may be queen.

5 Iago's Evil Individualism

Evil flows like a snake swimming deeply in uncharted waters. It not necessarily has a definite purpose nor a visible cause. One of the most dreadful and at the same time fascinating Shakespearean villains is Iago. Contrary to Richard III, who finds in his deformity the perfect excuse for an unscrupulous conduct, which works as a compensatory mechanism and does not take others into account, Iago produces his own venom without a more palpable external reason, apart from his paranoia, which could at least be a little instructive as to why he acts in such an evil way.

In his introduction to the 1986 Penguin edition of *Othello*, Alvin Kernan points out that Desdemona and Iago are the only characters who never change in the play. According to his interpretation, both correspond, respectively, to a life and an anti-life force that "seeks anarchy, death, and darkness." (KERNAN, 1986, p. xxx) This line of thought is similar to Freud's elaboration of the concepts of *Eros* and *Thanatos*, life and death drives, in *Beyond the Pleasure Principle*. (FREUD, 1990) However, for Freud the death drive or instinct is not to be associated with evil, but rather a primal drive shared

by all human beings who can sometimes use their aggressiveness destructively towards themselves or others and who have an internal side that strives to return to an inorganic state.

In *Othello*, the anti-life forces that centre in Iago seek the annihilation of others, and are preceded by very obscure and sinister causes. This villain is, after all, not so human. Not only does he not feel remorse for his wrongdoings and their consequences, but also there is neither a single cause nor a comprehensible or visibly rational aim for what he is doing. As Alvin Kernan puts it,

'Honest Iago' conceals beneath his exterior of the plain soldier and blunt, practical man of the world a diabolism so intense as to defy rational explanation – it must be taken like lust or pride as simply a given part of human nature, an anti-life spirit which seeks the destruction of everything outside the self. (KERNAN, 1986, pp. xxiii-xxiv)

Iago does evil for evil's sake. He shows neither remorse nor compassion for his victims or feels any kind of guilt, as Lady Macbeth does, after perpetrating his terrible deeds. While Richard III has a physical deformation that he uses to justify his villainous conduct, Iago seems to have a mental deformation which acts on its own and does not need many external reasons to operate. Evil here has very obscure origins and seems to belong more to the realm of peevishness, stubbornness, and unwavering pride. It is also the language that, like the language of the unconscious, speaks through him. Nevertheless, it is important to bear in mind that evil also works as an *alter ego* that sometimes mirrors feelings and wishes that we would rather not have and that we end up repressing in deference for others.

Iago, like so many other Shakespearean villains, symbolizes the beginning of individualism, which is something that starts in the Modern Era, and precedes the subjectivism of the Contemporary Era. A more-or-less silent killer like Claudius but, and above all, Shakespeare's most intriguing, sinister and eerie villain, Iago does not have a real motive for being evil and acting the way he does, thus causing others a certain state of bewilderment and shock. The seeking of a motive for acting in an evil way is Iago's very motive. (cf. RAATZSCH, 2009) According to this author, Iago's deeds cannot be justified, but they can nevertheless be defended, since there is a logic to them.

Among all of Shakespeare's villains, Iago is probably the one most concerned with destruction for destruction's sake and the annihilation of others. Through the destruction he seeks of everything outside the self or ego, this makes him similar to the death drive principle elaborated by Freud:

If there is any reason why Iago is called "Iago" (and not "Othello," "Cassio," or whatever else), it could be because of the resemblance between the word "Iago" and the word "ego." For just the word "ego" is connected with the concept of egoism, contemplation of Iago's actions, too, leads to a concept – the concept of Iago – which resembles the concept of egoism. (RAATZSCH, 2009, p.1)

More than just the death principle, or rather similar to it, Iago enjoys, in the sense of the *jouissance*, or almost sexual pleasure, the destruction and annihilation of others. Iago's pleasure, in this sense, is fully consummated whenever he kills someone. Unlike sex, which strives for a life principle that may never be totally consummated

because of the death drive itself, Iago uses all his vital energy scheming and finally managing to kill others. Moreover, this destructive impulse is topped with an uncanny pride, that of someone who has been able to subvert the established order of things without being caught out. As Sears argues,

Out of Iago's self-interest grows also the second aspect of his evil nature. He must not only destroy all obstacles to his will, but he is proud of the cunning with which he devises the kind of destruction that will bring him the keenest delight. Cassio must feel the disgrace of losing the lieutenantship through his own fault. He can blame no one but himself. (SEARS, 1974, p. 206)

When Roderigo tells Iago that "I would not follow him then" (*Othello*, Act I, Sc. 1) referring to Iago's military obligation to serve Othello as his subordinate, Iago exclaims in an almost prancing way that,

O, sir, content you.
I follow him to serve my turn upon him
We cannot all be masters, nor all masters
Cannot be truly followed. You shall mark
Many a duteous and knee-crooking knave
That, doting on his own obsequious bondage,
Wears out his time, much like his master's ass,
For naught but provender; and when he is old,
cashiered
Whip me such honest knaves! Others there are
Who, trimmed in forms and visages of duty,
Keep yet their hearts attending on themselves,
And, throwing but shows of service on their lords,
Do well thrive by them, and when they have lined
their coats,
Do themselves homage. These fellows have some
soul;
And such a one do I profess myself. For, sir,
It is as sure as you are Roderigo,
Were I the Moor, I would not be Iago.
In following him, I follow but myself.
Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so, for my peculiar end;
For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart
In complement extern, 'tis not long after
But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at; I am not what I am. (*Othello*, Act I, Sc. 1)

Iago's infinite enjoyment of destruction, and his not so veiled pride in it, reaches and touches a hidden chord on us, teaching us about the darker side of life and sending us back to our own not always well solved grudges and spites, not to mention our open wounds. Whereas Lady Macbeth is evil for the sake of ambition and Richard III is physically deformed and uses evil as a means of achieving and maintaining political power, Iago is probably the most viper-like character in Shakespearean drama, making Lodovico exclaim "Where is that viper? Bring the villain forth" (*Othello*, Act V, Sc. 2) after Iago's scam is finally brought to light.

6. Conclusion

Why did Shakespeare, as an author, create such evil characters as Iago, Richard III and Lady Macbeth? What did he intend with that? The first and most obvious answer that comes to mind is that, as a writer, he needed to earn a living, was serious about it, and an efficient way to do so, in the world of theatre, was to create strong characters. Unlike other writers who finished their lives destitute and only became famous after death, Shakespeare made all the arrangements and necessary effort not to end up in this situation.

Adjacent to this idea, however, is that, similar to strong dreams that keep nagging at us or stay at the back of our minds until they are elucidated, these characters mark us in different ways and produce a lasting and ensuing effect. They also do what we may have unconsciously wished to do at certain times, but would never or rarely dare to. We can also take them all as an alert that, in life, we may come across evil people who, as practical jokers or not, may do us some harm: a red light for both audiences and readers to stay alert and not trust everyone.

Moreover, art and literature have often endeavored to enter the domain of exploring, deciphering, and enlightening the hidden passages and pathways similar to the way the meanders of our mind work. We should therefore ask ourselves what are the signifying elements that produce and constitute the characters rather than where they point at.

Freud has dealt extensively with Macbeth's and Lady Macbeth's motives for acting badly. He relates their behaviour to repressed libidinous processes which end up spilling over to their actions and afterwards leading to strong repentance, as well as the feeling of having been unjustly treated and seeking compensation for it. He also points out that Macbeth and his wife are two parts of the same thing, which is equivalent to saying that they could not exist without each other. (cf. FREUD, 1997, pp. 151-166)

Macbeth starts half-way through life and death drives (thunder, rain, lightening), slowly drawing to a scenario of destruction and insidious decadence, and it ends up with some sort of order restored, a promise of life again, even if for a short period of time and a limited geographical space. Evil in this play may be taken as an end in itself, something that starts and ends without many supports. Nevertheless, if the economy of love had taken and followed a different path, it might not have been used in a different form or for other purposes.

In *Macbeth*, the economy of love, i.e., how much love is allotted to everyone and how it is allotted, in an implicit exchange of matter (semen, blood and other fluids) as well as feelings, can be quite illuminating. This is because it relates directly to our lives and how we deal with love and affection, pointing to the fact that any kind of exchange can be rewarding (intelligent thoughts, presents, sex, etc.) as well as unwelcome (bad influences, indoctrination or even sweets when we want to avoid them). The fact that these things may end up affecting us points to certain fears we have of contamination. Moreover, when we talk about feelings and their consequences, we should ask ourselves what is implicit in them and what they ultimately entail.

Good and evil can only acquire a symbolic existence by means of a definition, through language, of a certain kind of perception of a specific action or set of actions. They are not necessarily binary things as many would like others to believe and as we are exposed to in some soap operas or in clear-cut cases such as Nazism or the Japanese invasion of China. On the contrary, they constitute a problematic theme which involves

a range of issues and exposes ourselves to our very fragments, shortcomings, and different facets, as well as our repressed feelings.

Evil leaves us naked, wondering how much of us is representation and exposing ourselves to our very own wounds, forebodings and unsolved problems. Analysing and writing about evil will never provide us with the bird's view from the top of a mountain. Rather, it corresponds to a dive into the depths of the human soul, which may easily prove to be quite contradictory or even illogical. It acts out the very twists and turns of the soul and its multiple facets and patterns, possible reactions to the violence and contingencies of the world itself. In the end, we might be confronted with the terrifying sea snake, albeit having, consciously or unconsciously, tried as hard as possible to avoid it, because, after all, it is just evil in its pure form, rather than come across the beautiful shoal of fish we had so willingly hoped for.

REFERENCES

ADELMAN, Janet. *Suffocating mothers*. London: Routledge, 1992.

AUGUSTINE, Aurelius. *Confessions*. Tradução: Albert Outler. Dallas: Outler, 1955. Disponível em: <https://www.ling.upenn.edu/courses/hum100/augustinconf.pdf> [27 fev. 2018]

_____. *The city of God, Volume II*. Tradução: Albert Outler. Edinburgh: Marcus Dodds, 2014. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/45304/45304-h/45304-h.htm> [15 fev. 2014]

CHARNEY, Maurice. *Shakespeare's villains*. Plymouth: Fairleigh Dickinson University Press, 2013.

EDWARDS, Paul. *The encyclopedia of philosophy*. New York: Macmillan, 1967.

ELIOT, T. S. *The waste land and other poems*. London: Faber and Faber, 1999.

FREUD, Sigmund. *Beyond the pleasure principle*. Tradução: Alix Strachey. New York: W.W. Norton and Company, 1990. (1920)

_____. *Writings on art and literature*. Tradução: Alix Strachey. Stanford: Stanford University Press, 1997.

KARNAL, Leandro. Interview. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cpxVd5whW9U> [29/02/2016]

KERNAN, Alvin. "Introduction". In: SHAKESPEARE, William. *Othello*. New York: Penguin, 1986.

MAUS, Katharine Eisaman. *Being and having in Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

NEILL, Michael. "Money man". In *London Review of Books*: Volume 36, number 3, 6 February 2014.

PECK, M. Scott. *People of the lie: the hope for healing human evil*. New York: Simon and Schuster, 1998.

RAATZSCH, Richard. *The apologetics of evil: the case of Iago*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

ROSENFELD, Kathrin H. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. New York: Penguin, 2000.

_____. *The complete works*. Edited by Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. *The tragedy of King Richard III*. New York: Penguin, 2000.

_____. *The tragedy of Othello the Moor of Venice*. New York: Penguin, 2001.

_____. *The tragic history of Hamlet prince of Denmark*. New York: Penguin, 2001.

SEARS, Lloyd Cline. *Shakespeare's philosophy of evil*. North Quincy: Christopher Publishing House, 1974.

SPENCER, Theodore. *Shakespeare and the nature of man*. New York: Macmillan, 1974.

WALTER, Harriet. Interview. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XHofH6z9mzU>. [10 out 2016]

WARNER, Marina. Lecture. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m7jK8lQ6k2w>. [30 set 2016]

A CONCEPÇÃO DE PERSONAGEM DE ANTONIO CANDIDO: PRESSUPOSTOS E IMPLICAÇÕES

Elvis Paulo Couto

Submetido em 21 de maio de 2019.

Aceito para publicação em 23 de julho de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 207-220.

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>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

A CONCEPÇÃO DE PERSONAGEM DE ANTONIO CANDIDO: PRESSUPOSTOS E IMPLICAÇÕES

ANTONIO CANDIDO'S CONCEPTION OF CHARACTER: ASSUMPTIONS AND IMPLICATIONS

Elvis Paulo Couto^{*}

RESUMO: Este artigo investiga o texto “A personagem do romance” (1963), de Antonio Candido, a fim de inferir a concepção que o autor nele apresenta de personagem. Nosso objetivo é demonstrar que a caracterização dessa categoria da narrativa se baseia nos seguintes pressupostos: 1) na complementaridade entre literatura e sociologia, pois ambas fornecem conhecimentos diferentes sobre o mesmo objeto; 2) na ideia de que o processo de construção da personagem relaciona-se com a elaboração da etnografia, uma vez que, nos dois casos, busca-se desvendar a alteridade. Por fim, mostramos que a tipologia das personagens do romance implica a peculiaridade da crítica literária de Candido.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Candido; personagem; romance; sociologia.

ABSTRACT: This article investigates the text “A personagem do romance” (1963), by Antonio Candido, in order to infer the conception that the author in it presents of character. Our objective is to demonstrate that the characterization of this category of narrative is based on the following assumptions: 1) in the complementarity between literature and sociology, as both provide different knowledge about the same object; 2) in the idea that the process of construction of the character is related to the elaboration of ethnography, since in both cases one seeks unveil the otherness. Finally, we show that the character typology of the novel implies the peculiarity of Candido's literary criticism.

KEYWORDS: Antonio Candido; character; novel; sociology.

1 Introdução

Antonio Candido iniciou a carreira de crítico literário em 1941, quando ainda era estudante de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo. Naquele momento, seus primeiros trabalhos de análise de obras de literatura foram publicados na revista *Clima*, “da qual também faziam parte o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, o dramaturgo Alfredo Mesquita, o crítico de teatro Décio de Almeida Prado e a professora de estética e crítica de arte Gilda de Mello e Souza” (OCUPAÇÃO Antonio Candido, 2018, p. 85). Entre 1943 e 1947, Candido trabalhou para os jornais *Folha da Manhã* e *Diário de São Paulo*, exercendo a assim chamada crítica de rodapé. Na função de crítico de jornal, era responsável por avaliar textos inéditos, tendo a oportunidade de julgar livros de estreia como *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, e *Pedra do sono*, de João Cabral de Melo Neto.

^{*} Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP.

Segundo Roberto Schwarz (1987, p. 129), foi somente em 1970 que Candido publicou, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, “o primeiro estudo literário propriamente dialético”, qual seja, a “Dialética da malandragem”. Esse ensaio de interpretação das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, insere-se, para Schwarz, no âmbito da crítica marxista. Outro trabalho influenciado pelo marxismo, fruto da “necessidade do trânsito entre análise estética e reflexão histórico-social, um vaivém de esquerda”, seria “*De cortiço a cortiço*”, uma análise do romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, que foi publicada integralmente em 1991, na revista *Novos Estudos CEBRAP*. (SCHWARZ, 1992, p. 31, grifos do autor).

Embora tenham inspiração nas obras de Marx, como salientou Schwarz, os ensaios aos quais nos referimos parecem conter pressupostos sociológicos e antropológicos. Mais do que isso: o método de crítica literária empregado por Candido não é exclusivamente marxista, ele é explicável também por meio da concepção, por assim dizer, socioantropológica do autor. Essa é a nossa primeira hipótese.

É bom frisar que já se falou sobre a presença da antropologia nos estudos literários de Candido. Luiz Costa Lima (1992, p. 163-164) demonstrou que o conceito de sistema na *Formação da literatura brasileira* alinha-se à antropologia social inglesa, pois a ideia de que as manifestações literárias tornam-se de fato literatura quando se integram à vida social se coaduna com o funcionalismo de Evans-Pritchard e Radcliffe-Brown.

Nossa segunda hipótese é a seguinte: o texto de teoria literária “*A personagem do romance*”, publicado pela primeira vez, conforme atesta Vinicius Dantas (2002, p. 35), em 1963 no “*Boletim nº 284, Teoria Literária e Literatura Comparada nº 2*”, revela aspectos significativos do método crítico que sustém os ensaios “*Dialética da malandragem*” e “*De cortiço a cortiço*”, bem como pode esclarecer de que maneira, na visão de Candido, a literatura e a sociedade relacionam-se.

2 Literatura e sociologia: pontos de convergência

Como pode um romance transpor para o universo limitado da linguagem escrita os aspectos de uma determinada sociedade? Dar resposta a essa pergunta não é algo fácil, mas foi o que fez Antonio Candido ao longo de sua trajetória intelectual. Isso é o que demonstram as suas obras, tanto as de teoria e crítica literária como as duas teses universitárias. *O método crítico de Sílvio Romero* atém-se às relações que o polímata da Escola de Recife estabeleceu entre literatura e formação cultural, ao passo que *Os parceiros do Rio Bonito* nasce do desejo que o autor tinha de analisar a poesia popular dos caipiras paulistas — o cururu.

Em 2017, as filhas de Candido — Ana Luísa Escorel, Laura de Mello e Souza e Marina de Mello e Souza — decidiram doar o acervo pessoal do autor ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). O Instituto Itaú Cultural encarregou-se de recolher o material bibliográfico, reorganizá-lo e torná-lo público, processo este que terminará somente em 2019. Todavia, já se pode ter acesso a alguns manuscritos e datiloscritos publicados em catálogo pela *Ocupação Antonio Candido* (2018) — primeira ação cultural com vistas à exposição da documentação inédita, fotografias e objetos do crítico literário.

Um dos cadernos do autor, fotocopiado no referido catálogo intitula-se “*O grupo social e sua manifestação no plano literário*”. Nele, pode-se perceber a insatisfação de

Candido (2018b, p. 29) no que diz respeito aos estudos da relação entre literatura e sociedade: “O estudo das relações entre as manifestações literárias e a vida social se acha quase sempre obscurecido por uma série de formulações insatisfatórias.” Podemos tomar como exemplo dessa afirmação a obra de dois historiadores da literatura, um francês e um brasileiro: Hippolyte Taine e Sílvia Romero. Ambos fizeram parte da formação de Candido e são autores cujas noções de crítica cultural eram coerentes com o momento histórico em que viviam: o positivismo estava em voga no século XIX e o apogeu do rigor científico em matéria de análise literária era conceber a obra como resultante das condições externas. Mas esse método começou a cair em desuso em meados do século XX, quando estudiosos de países europeus tiveram conhecimento das proposições dos formalistas russos, que mostraram a inviabilidade das explicações que desconsideram o valor da forma, isto é, do material linguístico esteticamente elaborado. No caso do gênero romanesco, um dos equívocos da interpretação seria desprezar o modo como estão construídos o narrador, a ação, o espaço, o tempo e as personagens.

Todos os ensaios de Antonio Candido comprovam que ele rejeitou tanto a investigação puramente formal como a que procura analisar a obra tendo em vista apenas o mundo exterior. Procurou, em contrapartida, formular um método próprio, capaz de integrar obra literária e realidade social. Vejamos um trecho do ensaio “*Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento)*”, no qual há a elucidação, ainda que de modo sintético, desse método:

Quando fazemos uma análise deste tipo [esboço de análise do romance *Senhora*, de José de Alencar], podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (CANDIDO, 1975, p. 7).

Candido toma como exemplo uma obra na qual os aspectos sociais representados não são apenas o tema, são antes componentes da “construção artística”, isto é, da estrutura. Caberia a determinadas produções literárias, portanto, interpretações que verifiquem como os fatores externos são internalizados. O romance *Senhora* é exemplar nesse sentido, pois nele a heroína Aurélia Camargo, “tocada pela desumanização capitalista”, reduz a personagem Fernando Seixas a uma mercadoria sujeita ao mecanismo de compra e venda. O caráter mercadológico do relacionamento amoroso não é representado na história, apenas no conteúdo do livro, mas nas “próprias imagens do estilo”, “na própria composição do todo e das partes” (CANDIDO, 1975, p. 6-7).

Note-se que, segundo o esquema proposto, a sociologia não inviabiliza a crítica literária, podendo auxiliá-la ou mesmo embasá-la. Isso condiz com a evolução do pensamento de Candido, marcada, como mostram os manuscritos que deram origem aos textos de *Literatura e sociedade*, pela

[...] recusa de optar entre sociologia e literatura pelo sentimento de quanto se completam na construção de uma visão do homem: recusa de optar entre sensibilidade e investigação: donde consequência necessária o estudo dos pontos de contacto da sociedade com a criação literária; a sociologia da literatura. (CANDIDO, 2018b, p. 67).

Se, para alguns, a ciência e a arte não são complementares, para Candido — que exerceu ao mesmo tempo a crítica literária e o ensino da sociologia — são duas formas de conhecimento do homem que podem iluminar-se mutuamente. Os objetos de estudo da sociologia são os fatos sociais, que, segundo Durkheim (1978, p. 3), “consistem em maneiras de agir, de pensar e de sentir exteriores ao indivíduo, dotadas de um poder de coerção em virtude do qual se lhe impõem.” De acordo com essa definição clássica, a ação individual não é puramente autônoma, mas coagida por forças exteriores. Durkheim (1978, p. 3) não nega a liberdade individual, porém, ressalta que as “nossas ideias e tendências não são elaboradas por nós, mas nos vêm de fora”.

Candido ocupou durante dezesseis anos a cadeira de Assistente II de Sociologia na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Entre 1942 e 1958, esteve diretamente ligado a Fernando de Azevedo, o chefe do Departamento de Sociologia e Antropologia, cuja produção científica filiava-se “à influência de Durkheim” (CANDIDO, 2006, p. 284). É provável que Candido tenha incorporado à sua concepção de literatura algo da sociologia durkheimiana, segundo a qual a linguagem — e no universo dela se inclui a arte literária — é uma instituição social e, portanto, apesar de poder ser moldada conforme a criatividade do indivíduo, não pode abdicar de leis sociais que regem o seu funcionamento. Assim sendo, a literatura seria uma forma de conhecimento da sociedade, um instrumento de grande valia à investigação sociológica.

3 A concepção antropológica de personagem

Antonio Candido afirmou, numa entrevista concedida em 2014: “A literatura é uma necessidade universal, experimentada em todas as sociedades, desde as que chamamos primitivas às mais avançadas; o homem tem necessidade de efabular.” (Candido, 2014). Para o autor, não existe, por conseguinte, sociedade sem literatura. Certamente, o oposto também se confirma: não existe literatura sem sociedade, pois a fabulação provém da vontade que certos homens têm de criar códigos linguísticos capazes de expressar esteticamente valores, sentimentos e modos de existência construídos interpessoalmente. Em “*A personagem do romance*”, Candido discorre sobre o processo de construção da personagem. Esse vocábulo tem origem no termo latino *persona*, que significa tanto pessoa como máscara utilizada pelos atores gregos e romanos. Não há dúvida de que a fonte de invenção da personagem é a pessoa, ou as pessoas, tendo em vista que frequentemente os escritores configuram as personagens a partir da reunião de traços físicos e comportamentais provenientes de um ou vários indivíduos. Nas palavras de Candido (2007a, p. 55): “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.”

A composição da personagem está intimamente ligada à tentativa de representar o ser de papel como se fosse o ser real. Para isso, o escritor precisa servir-se de certo conhecimento sobre esse último, o que constitui de antemão um problema.

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a *continuidade* relativa da percepção física [...] e a *descontinuidade* da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. (CANDIDO, 2007a, p. 55, grifos do autor).

Candido toma o seguinte problema antropológico: como podemos conhecer o outro? Não é possível fazê-lo integralmente, pois a psicologia do indivíduo é um domínio vasto do qual podem brotar infinitos modos de agir. “Daí concluirmos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é *fragmentário*.” (CANDIDO, 2007a, p. 56, grifo do autor). Desse modo, como é possível lograr um conhecimento razoável do homem que dê certa unidade aos “fragmentos de ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação”? (CANDIDO, 2007a, p. 56). Candido (2007a, p. 58) nos diz que a construção da personagem do romance envolve essa tentativa de unificar a fragmentação humana.

A partir dessas asserções, um pressuposto básico pode ser identificado: a antropologia, desde os seus primórdios, quando almejava caracterizar as, assim chamadas, sociedades primitivas, e depois, quando se abre à possibilidade de entender o comportamento humano na cena urbana, sempre teve como foco o desvendamento da alteridade. Esse objetivo vai ao encontro da técnica literária de criação das personagens, as quais também são capazes de revelar noções sobre os aspectos psíquicos do ser.

O processo de configuração das personagens descrito por Candido aproxima-se da atividade de análise realizada pelo antropólogo ante o grupo social que é objeto de sua pesquisa.

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. (CANDIDO, 2007a, p. 58-59).

Esse trecho exprime uma concepção antropológica de personagem. Por meio da linguagem escrita, o antropólogo e o escritor buscam atribuir certa coesão à complexidade de “modos-de-ser” que constitui a experiência da vida em sociedade. Fazem-no por caminhos diversos, embora amiúde cheguem ao mesmo propósito: aquele capta os elementos da cultura de certo grupo para formular uma generalização, isto é, uma espécie de indivíduo modelar que não existe na realidade, mas constitui-se como tipo social capaz de fornecer conhecimento empírico, ao passo que este, por meio da percepção de diversos atributos físicos e psicológicos, de variados aspectos das relações sociais, modela seres fictícios, porém, nascidos de circunstâncias objetivas. Tanto o romancista como o etnógrafo reduzem a um conjunto limitado de palavras o pluralismo e a inconstância da conduta humana. O primeiro busca a lógica da pessoa imaginada a partir de caracteres reais, enquanto o segundo, através da observação da vida em grupo, extrai um padrão de pessoa, ou seja, confere lógica à maneira de ser desordenada.

Na verdade, a escrita da etnografia — a descrição da cultura de certo agrupamento humano — e a escrita do romance, são modos de dominar a profusão caótica das ações desempenhadas pelo ser. Todavia, se o etnógrafo deseja que o produto de seu trabalho seja considerado científico, o romancista não tem essa pretensão ao apresentar o fruto de seu ofício como literatura, isto é, como ficção. Malgrado não almejar a objetividade científica, o escritor promove aquilo que Candido (2007a, p. 59) chama “simplificação estrutural”, que pode ser aproximado do exercício antropológico de apreensão dos “modos-de-ser” por meio da reunião das características físicas ou relativas à personalidade. Nos termos de Clifford Geertz:

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (GEERTZ, 2008, p. 20).

Portanto, compõe-se uma personagem ou descreve-se uma cultura quando se isolam da totalidade abstrusa certos traços físicos e psicológicos.

Sabe-se que Malinowski revolucionou as bases da antropologia moderna. Criador do método conhecido como observação participante, compôs a etnografia dos trobriandeses não através de dados coletados por viajantes e informantes, mas por meio de sua infiltração prolongada na cultura dos povos da Nova Guiné. Assim, pôde conviver diariamente com os nativos e registrar as relações sociais por eles firmadas, de modo a arquitetar paulatinamente, por meio da escrita, a totalidade da cultura autóctone. Observe-se o que Malinowski diz a respeito da etnografia:

Sem dúvida, para que um trabalho etnográfico seja válido, é imprescindível que cubra a totalidade de todos os aspectos — social, cultural e psicológico — da comunidade; pois esses aspectos são de tal forma interdependentes que um não pode ser estudado e entendido a não ser levando-se em consideração todos os demais. (MALINOWSKI, 1978, p. 11-12).

Segundo Malinowski, a etnografia é o material linguístico que condensa a totalidade da vida social de um determinado grupo. Analogamente, o criador do romance incumbe-se de abstrair e combinar certos elementos corpóreos e emocionais de um ou vários seres para compor a personagem, despertando no leitor, desse modo, a sensação de totalidade da pessoa representada. Segundo James Clifford, tanto o romance realista como a etnografia operam por meio da “sinédoque”, ou seja, os fragmentos são concebidos como “microcosmos ou analogias do todo” (CLIFFORD, 2008, p. 29). Mas que são esses fragmentos? No caso do trabalho etnográfico, são as percepções difusas do antropólogo acerca das ações das pessoas, das noções de temporalidade e de espacialidade que elas têm. Já no caso do romancista, trata-se da construção das personagens e das demais categorias da narrativa (narrador, focalização, história, espaço, tempo, etc.) através da combinação criativa de diversos aspectos intuídos da realidade.

Isso posto, podemos dizer que a invenção da personagem e a descrição do grupo social estão relacionadas à atividade de abstração e condensação de aspectos dos seres. Em ambos os casos, a imaginação do observador (escritor ou etnógrafo) é fundamental. Portanto, a relação entre o ser real e o ser de papel — ou mesmo entre a literatura e a etnografia — não pode ser totalmente desconsiderada, sobretudo, após os estudos de Clifford Geertz (2008) que vê a etnografia como interpretação da cultura, isto é, como meio de transformação dos comportamentos e das instituições sociais em discurso. O autor desconstruiu a ideia de que a antropologia é a ciência capaz de revelar a verdade das culturas, propondo, ao invés disso, algo mais modesto: “o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano” (GEERTZ, 2008, p. 24).

4 Os tipos de personagem e a coerência da crítica

Candido recorre ao pensador inglês setecentista Samuel Johnson para fazer a seguinte classificação:

As personagens de costumes são muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano. (JOHNSON *apud* CANDIDO, 2007a, p. 61).

Essa distinção é fundamental para caracterizar a crítica literária de Candido, pois a tipologia das personagens é um dos fatores que determinam a especificidade da interpretação. Atualizando o pensamento de Johnson, Candido afirma o seguinte:

[...] o romancista “de costumes” vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista de “natureza” o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. (CANDIDO, 2007a, p. 62).

Para constituir a “personagem de costumes”, o romancista compõe uma figura representativa de determinado grupo social. Daí a conhecida personagem-tipo, cujos traços prototípicos reproduzem a “visão normal” que temos da classe a que ela pertence ou da profissão que exerce. Quando um romance é estruturado a partir desse tipo de personagem, a crítica que se lhe adéqua, embora não seja a única viável, é a sociologicamente orientada, haja vista que a sociologia se interessa pelas camadas e classes sociais.

Isso explica, parcialmente, a adoção do ponto de vista histórico-sociológico no ensaio “*Dialética da malandragem*”. Nesse texto, que consiste numa crítica ao romance *Memórias de um sargento de milícias*, Candido (1993b, p. 28) diz que Manuel Antônio de Almeida extraiu “dos fatos e das pessoas um certo elemento de generalidade”, bem como reduziu “os fatos e os indivíduos a situações e tipos gerais”. Os fatos e as situações são a conjuntura política, social e cultural do Brasil colonial, mais propriamente, do Rio de Janeiro de D. João VI, conforme representados na obra. Já as pessoas e os indivíduos são, em sua maioria, as gentes livres não proprietárias, aquelas que não possuem cabedal nem são escravas. O autor depreendeu de circunstâncias objetivas e particulares noções gerais que lhe permitiram imaginar a intriga e as personagens de seu romance.

No ensaio “*De cortiço a cortiço*”, Candido (1993a, p. 138) diz que, no romance *O cortiço* de Aluísio Azevedo, a coletividade “exprime a generalidade do social.” Aqui, temos novamente uma obra literária em que são proeminentes as “personagens de costumes”. Desprovidas de profundidade psicológica e representativas da classe dos trabalhadores explorados, essas personagens, apesar de determinadas características próprias, são generalizações feitas pelo escritor através da estrutura da obra e, assim sendo, além de um exercício artístico, são o resultado de uma sensibilidade sociológica aflorada.

Os paladinos do formalismo poderiam contestar essa complementaridade entre literatura e sociologia, alegando que essa se restringe ao mundo concreto e aquela ao domínio da criatividade. Mas o objeto da sociologia — a sociedade — é algo concreto?. Se pensássemos de maneira elementar, diríamos que sim, mas certamente essa

afirmação derivaria de uma concepção equivocada, segundo a qual a sociedade é apenas a junção dos indivíduos. Durkheim mostrou que o conceito de sociedade envolve certo grau de abstração:

As consciências particulares, unindo-se, agindo e reagindo umas sobre as outras, fundindo-se, dão origem a uma realidade nova que é a consciência da sociedade. A mentalidade dos grupos não é a dos seres particulares, precisamente porque a primeira pressupõe uma pluralidade de espíritos particulares, combinados entre si. Uma coletividade tem as suas formas específicas de pensar e de sentir, às quais os seus membros se sujeitam, mas que diferem daquelas que eles praticariam se fossem abandonados a si mesmos. (DURKHEIM, 1975, p. 117).

A consciência social é exterior aos indivíduos e autônoma; trata-se de uma força coercitiva que nos impõe uma série de regras e de “modos-de-ser”. Para que a captemos, é necessária certa capacidade de presumir a origem das práticas nascidas do contato entre as pessoas. Interessa à sociologia, portanto, não o indivíduo isolado, mas tudo o que diz respeito às relações sociais, sobretudo, as leis e os costumes que delas decorrem. Desse modo, as *Memórias de um sargento de milícias* oferecem ao leitor conhecimento sobre a sociedade, porque são um romance que, de acordo com Candido (2007b, p. 531), ao invés de focar “a dinâmica do espírito”, “atém-se à vida de relação”, ou seja, engendra uma pesquisa estética da sociedade, lida de maneira não científica com o objeto da sociologia.

Na *Formação da literatura brasileira*, Candido nos mostra que os “tipos” das *Memórias* referem-se menos a pessoas do que a classes sociais:

[...] o autor procura dissolvê-los numa categoria geral, mais social do que psicológica, substituindo a própria indicação do nome pela do lugar que têm no grupo, a profissão, a função: o “compadre”, a “comadre”, o “toma-largura”, o “Mestre de Cerimônias”, os “primos”, as duas “velhas”, a “cigana”, o “tenente-coronel”, o “fidalgo” — que através de todo o livro não conhecemos doutra forma. (CANDIDO, 2007b, p. 533).

Candido (2007b, p. 534) afirma ainda sobre as *Memórias*: “Os seus personagens-tipos são mais sociais do que psicológicos, definindo antes um modo de existir do que de ser.” Parece-nos que as personagens-tipo do romance de Manuel Antônio de Almeida são veículos para que se represente a maneira como estavam arrançados os grupos sociais no início do século XIX e como a moral rígida e a moral débil conviviam sem grandes conflitos. Na verdade, essas personagens superficiais e sem grandeza de espírito permitem a escrita de uma espécie de crônica do “tempo do rei” que depende menos da intuição psicológica do autor do que da sociológica.

Daí a composição do livro estar subordinada à lógica do acontecimento, que por sua vez obedece ao movimento mais amplo do panorama social. O que encontramos no fundo do romance é essa condição, de ordem sociológica. (CANDIDO, 2007b, p. 534).

Se a “condição” do livro é “de ordem sociológica”, a crítica que se propõe a ser coerente com a natureza dele deve lançar mão de explicações também elas sociológicas. E isso foi o que fez Candido na “Dialética da malandragem” ao evidenciar que uma obra considerada mediana no conjunto da ficção brasileira, quando recebe a iluminação

adequada — no caso, a histórico-sociológica —, pode passar a figurar entre as maiores de seu tempo. Portanto, a presença das “personagens de costumes” é um indício de que a força do romance reside naquilo que Candido chama “vida de relação”.

A crítica psicológica, nesse caso, encontraria dificuldades para se legitimar, dada a superficialidade espiritual das “personagens de costumes”, as quais são habilitadas a revelar atributos da mentalidade social. As personagens a que Candido (2007a, p. 62-63) denomina, valendo-se da terminologia de Johnson, “personagens de natureza”, ou “personagens esféricas”, segundo a terminologia de Forster, prestam-se melhormente à crítica psicologicamente orientada, pois “são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros.” Em tal caso, a análise que almeja investigar a representação da interioridade do homem encontra fundamentação apropriada para fazê-lo, pois as “personagens de natureza” geralmente são fruto de observação e mesmo de pesquisa sobre comportamento, mudança de personalidade e funcionamento da mente.

Em 1943, quando Candido (2002, p. 24) definia, na abertura da coluna de crítica literária do jornal *Folha da Manhã*, o que ele entendia por crítica, já se podia notar que, para ele, a atividade do crítico deveria descortinar a especificidade da obra, o que ela tem de singular. O trabalho de interpretação literária não poderia prescindir da “penetração”: “Quero referir-me à penetração. Sem ela, sem esta capacidade, elementar para o crítico, de mergulhar na obra e intuir os seus valores próprios, não há explicação possível — isto é, não há crítica.” Perceba-se que a crítica deve compreender os “valores próprios” do texto literário. Portanto, um romance em que prevaleçam as “personagens de costumes” pode ser mais bem interpretado se for priorizada a aproximação das relações sociais; no caso de um romance em que predominem as “personagens de natureza”, por outro lado, a crítica coerente focalizará a representação da psicologia individual.

Para Candido, a personagem, de certa forma, define a natureza da crítica, pois, por se tratar de categoria central na narrativa, sugere a espécie do romance, bem como a intenção do autor e, assim sendo, direciona o caminho que o crítico terá de percorrer para esclarecer o significado:

[...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. [...] Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social. (CANDIDO, 2007a, p. 74).

Candido, ao lado de Sérgio Milliet e Álvaro Lins, foi um dos primeiros críticos a julgar o valor do romance de estreia de Clarice Lispector. A heroína de *Perto do coração selvagem*, Joana, é uma “personagem de natureza”, pois é psicologicamente densa, algo que se nota através da exposição das “camadas subjacentes do espírito”. A descrição dos estados emocionais, nesse caso, é mais importante para que se atinja o efeito pretendido pela autora — a reflexão sobre a natureza íntima do ser — do que a construção do “pano de fundo social”. A crítica seria incoerente, pois, se não se guiasse pela constituição da personagem central, se buscasse interpretar a “vida de relação” num livro em que predomina a vida interior.

Apesar do interesse profundo que Candido tinha pela relação entre literatura e sociologia, ele escreveu, em 1944 para o jornal *Folha da Manhã*, um artigo sobre *Perto do coração selvagem*¹ preservando aquilo que estamos chamando a coerência da crítica, isto é, sem fazer uso desnecessário de conhecimentos histórico-sociológicos. No lugar deles, aparecem noções acerca da composição e das tentativas de expressar o conteúdo complexo da mente. Trata-se de um exercício de desvendamento da verdade do livro:

A Sra. Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade, e procura recriar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, [...] a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem. (CANDIDO, 2018a, p. 89).

Noutro excerto, Candido (2018a, p. 89, grifo do autor), ressaltando o caráter psicológico do romance e afirma: “Aos livros que tentam esclarecer mais a essência do que a existência, mais o ser do que o estar, com um tempo mais acentuadamente psicológico, talvez seja melhor chamar de *aproximação*. O seu campo ainda é a alma, são ainda as paixões.” Frise-se que há, aí, o alinhamento da crítica à peculiaridade da narrativa, mais propriamente, ao discurso que é responsável por fazer o leitor conhecer os sentimentos da protagonista, a sua cosmovisão e o tempo que é delimitado pela sua consciência e não pela cronologia habitual.

Para Candido, a literatura romanesca é, com a antropologia, a sociologia e a psicologia, uma forma de conhecimento do homem e da realidade que o cerca, portanto, deixa de ser ficção no sentido da falsidade para ser ficção no sentido de um depoimento profundo sobre a natureza humana e as relações sociais. O erro da crítica consiste, para ele, em buscar no mundo ou no ser o equivalente do mundo e do ser enquanto representação. Daí a necessidade da investigação interna: “Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo.” (CANDIDO, 2007a, p. 75). É por pensar assim que Candido, ao analisar os romances *Memórias de um sargento de milícias*, *O cortiço* e *Perto do coração selvagem*, ateu-se ao descortinamento da composição da prosa. No primeiro, a estrutura constrói o deslocamento das personagens entre os domínios da ordem e da desordem; no segundo, a alternância do comportamento espontâneo e dirigido dos grupos; no terceiro, o movimento da consciência em busca do autoconhecimento.

5 Conclusão

O texto “*A personagem do romance*” é uma teoria sobre uma das categorias mais importantes da narrativa, sem a qual é praticamente impossível que se escreva um romance. Nosso objetivo foi investigar as possíveis convergências entre essa teoria e a concepção mais geral de Antonio Candido sobre a literatura e a crítica literária.

¹ Utilizamos como referência a resenha intitulada “*Notas de crítica literária: Perto do coração selvagem*”, que Antonio Candido escreveu, em 1944, para o suplemento literário do jornal *Folha da Manhã*. Esse texto aparece ampliado em “*Uma tentativa de renovação*”, ensaio publicado em *Brigada ligeira e outros escritos* (CANDIDO, 1992). O texto originalmente composto para jornal encontra-se estendido e estilisticamente modificado em “*No raiar de Clarice Lispector*”, um dos textos que compõem a coletânea *Vários escritos* (CANDIDO, 1970).

Considerada a inviabilidade de analisar, aqui, todos os trabalhos de crítica do autor, concentramo-nos num texto de juventude publicado em jornal e em dois ensaios da fase de maturidade. Essa breve investigação mostrou-nos, salvo engano, que o gênero romanesco é uma expressão artística que lida, de forma não científica, com objetos também científicos, antecipando a abordagem de muitas das questões que, somente a partir do século XIX, tornaram-se matéria de pesquisa nas instituições acadêmicas.

Notamos que, para Candido, há complementaridade entre literatura e sociologia porque são dois caminhos paralelos que podem conduzir ao conhecimento do conceito algo difuso e abstrato de sociedade. Daí o possível êxito do esclarecimento mútuo entre essas esferas que parecem incompatíveis a muitos críticos literários. O fato de Durkheim ter demonstrado o grau de abstração que envolve a noção de consciência social permite-nos enxergar a literatura, que também implica distanciamento relativamente ao mundo objetivo, como um fenômeno que abrange tanto a disposição da psicologia individual quanto o influxo das relações sociais. Portanto, a influência de Durkheim no pensamento de Candido não se comprova somente pela presença da noção funcionalista de literatura na *Formação da literatura brasileira*, mas também pela consciência do autor de que a representação literária do tecido social é um modo de compreensão do objeto de pesquisa da sociologia.

A partir do texto “*A personagem do romance*”, depreendemos que o processo de composição da personagem aproxima-se da elaboração da etnografia, pois, nos dois casos, há a atribuição de coesão e lógica, por meio da escrita, à irregularidade dos “modos-de-ser” do indivíduo. Candido parece ter uma concepção antropológica de personagem, pois a descrição que faz do procedimento de criação dessa categoria da narrativa nos remete ao exercício, empreendido pelo etnógrafo, de transposição para o universo da linguagem dos atributos que compõem a cultura de determinado grupo social. Tanto no ofício do antropólogo como no do escritor, vemos o esforço de conhecer o outro, de apreensão desse enigma chamado alteridade.

Sustentamos a ideia de que a natureza da personagem direcionou a crítica de Candido nos ensaios examinados. Ante a presença de personagens-tipo nos romances *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*, o autor mobilizou conhecimentos histórico-sociológicos para esclarecer aspectos da composição, ao passo que, diante da protagonista de *Perto do coração selvagem*, enfatizou como o discurso tornou essa personagem psicologicamente aguda. Destaque-se que a crítica de Candido não é histórica, sociológica ou psicológica; a referência aos estudos dessas áreas serve unicamente ao propósito de decifrar aquilo a que ele originalmente denomina “fatura”. Tampouco se pode dizer que “*Dialética da malandragem*” e “*De cortiço a cortiço*” são interpretações do Brasil. Na verdade, são explicações da sociabilidade brasileira representada em romances nos quais o tema do processo social é preeminente. Se insistimos na noção de coerência da crítica, foi para evidenciar que ela se baseia na análise formal, isto é, na investigação de como os fatores externos são reduzidos em estrutura literária.

Por fim, a reflexão que fizemos mostrou-nos que Candido não foi um crítico unilateral, no sentido de que sempre utilizou o mesmo método para julgar diferentes textos literários. Ao contrário, pode-se claramente notar em suas análises a abertura constante a orientações muitas vezes consideradas contraditórias. Sem empregar termos que poderiam facilmente identificá-lo com alguma corrente teórica ou ideológica, é capaz de se inspirar no marxismo, no estruturalismo, no funcionalismo, no determinismo etc., de modo a aproveitar de cada metodologia o que considera pertinente

e evitar as explicações reducionistas. Portanto, dificilmente será possível classificar o trabalho de Candido, dada a pluralidade das referências de que se vale.

REFERÊNCIAS

ANTONIO Candido. Cedacvideos. *Youtube*. 6 jun. 2014. (5 min. 43s.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4cpNuVWQ44E&t=45s>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária: *Perto do coração selvagem*. In: OCUPAÇÃO Antonio Candido. São Paulo: Itáu Cultural, 2018a, p. 88-91.

_____. O grupo social e sua manifestação no plano literário. In: OCUPAÇÃO Antonio Candido. São Paulo: Itáu Cultural, 2018b, p. 27-67.

_____. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007a, p. 51-80.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007b.

_____. A sociologia no Brasil. *Tempo Social* - Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 271-301, jun. 2006.

_____. Notas de crítica literária: *Ouverture*. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 23-30.

_____. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993a, p. 123-152.

_____. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993b, p. 19-54.

_____. Uma tentativa de renovação. In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p. 93-102. (Coleção Biblioteca Básica).

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 125-131.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Tradução: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Tradução: Maria Isaura Pereira de Queiroz. 9. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

_____. *A ciência social e a ação*. Tradução: Inês D. Ferreira. São Paulo: Difel, 1975.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Concepção de história literária na “Formação”. In: D’INCAO, Maria Angela; SCARABÓTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 1992, p. 153-169.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. *Argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. Tradução: Anton P. Carr; Lígia Aparecida Cardieri Mendonça. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

OCUPAÇÃO Antonio Candido. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

SCHWARZ, Roberto. A originalidade da crítica de Antonio Candido. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 32, p. 31-46, mar. 1992.

_____. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 129-155.